

DOKUMENTE DES Fortschritts Internationale Revue

**HERAUSGEGEBEN VON PROF: RODOLPHE
BRODA: PARIS IN VERBINDUNG MIT
DR: HERMANN BECK: BERLIN VER-
LEGT BEI GEORG REIMER: BERLIN: W 35**

**JÄHRLICH 11 HEFTE FÜR 10 MARK
PREIS DES EINZELHEFTES 1 MARK**

**AUSGEGEBEN ANF: MAERZ 1909
2. JAHR 3. HEFT**



**BERN
MAGD**

INHALT:

.....

DIESES HEFT IST VORNEHMLICH DER ENTWICKLUNG IN KUNST UND
LITERATUR GEWIDMET.

.....

NACHDRUCK VON ARTIKELN IST MIT QUELLENANGABE GESTATTET.

.....

ABHANDLUNGEN:

DR. S. TSCHIERSCHKY, DÜSSELDORF: KUNST, KUNSTGEWERBE UND KUNSTINDUSTRIE	195
ROSINE HÄNDLIRSCH, WIEN: ALL-EINHEITSBEWUSSTSEIN IN DER NEUEREN BILDENDEN KUNST	200
CLARA RUGE, NEW-YORK: DIE ENTWICKLUNG DES AMRIKANISCHEN DRAMAS	209
DR. CHRISTINE TOUAILLON, VORAU, STEIERMARK: VIER DEUTSCHE NEU-ROMANTIKER	217
JULIE ADAM, WIEN: NORDISCHE PLASTIKER DER SPRACHE	221
ANANDA K. COOMARASWAMY, KALKUTTA: ZIELE INDISCHER KUNST	228
SOWAN TOKONAGA, TOKYO: ALTE UND NEUE KUNST IN JAPAN	231
D. ALFRED AGACHE, PARIS: EINE MUSIKALISCHE RENAISSANCE IN FRANKREICH	234
FERNAND MAZADE, PARIS: DIE DICHTER UND DIE NATUR	236
WILHELM SPOHR, FRIEDRICHSHAGEN: WANDLUNG DER WOHNUNGS AUSSTATTUNG	238
GRAF VON HOENSBROECH, GROSSLICHTERFELDE: SCHÖNHEITSABENDE IM VATIKAN	242
CHRONIK DER KÜNSTLERISCHEN ENTWICKLUNG:	243
RICHTUNGSLINIEN DES FORTSCHRITTS:	
PROF. DR. RODOLPHE BRODA, PARIS	258
NEUE KUNSTMOTIVE IM MODERNEN LEBEN.	

KORRESPONDENZEN:

POLITISCHE ENTWICKLUNG	263
FÉDÉRIC PASSY: FORTSCHRITTE DER SCHIEDSGERICHTSBEWEGUNG (263). —	
SOZIALE ENTWICKLUNG	265
F. ROLAN: DIE SCHÄUSPIELER UND DER BÜHNENVEREIN (265). CHRONIK	
ARBEITERBEWEGUNG	270
CHRONIK	

.....

UMSCHLAG UND AUSSTATTUNG ZEICHNETE
LUCIAN BERNHARD, BERLIN.

DR. S. TSCHIRSCHKY, DÜSSELDORF: KUNST, KUNSTGEWERBE UND KUNSTINDUSTRIE.



AN wird die außerordentlichen und vielseitigen Schwierigkeiten, die sich den kunstgewerblichen Reformbestrebungen unserer Zeit entgegen stellen, kaum treffender, als mit dem Satze Winckelmanns, des großen Begründers unserer modernen Kunstgeschichte, begründen können: „Die Schönheit ist eines von den großen Geheimnissen der Natur, deren Wirkung wir sehen und alle empfinden, von deren Wesen aber ein allgemeiner deutlicher Begriff unter die unerfundenen Wahrheiten gehört.“

So lebt gegenwärtig ohne Zweifel, und zwar erfreulicherweise nicht nur in den Kreisen der sogenannten Gebildeten, das lebhafte Empfinden, daß die moderne industrielle Güterherstellung uns vielfach weit ab von Kunst und Schönheit geführt hat. Gleichwohl ist es bisher nur in geringem Umfange gelungen, diesem Empfinden in bestimmten Reformvorschlägen fruchtbareren Ausdruck zu leihen. Erst durch die Gründung des „deutschen Werkbundes“, über die im 2. Heft des letzten Jahrganges dieser Zeitschrift bereits kurz berichtet wurde, ist ein Programm gewonnen worden, und mit der eingehenden Aussprache seiner ersten Tagung im Juli v. J. dürfte eine wesentliche Klärung über die Ziele und ihre Durchführung erlangt sein. Ich war allerdings zu dieser Tagung des Bundes mit meinem Pflicht- und Überzeugungsmandat als Vertreter industrieller Interessenten nicht ohne Sorgen geeilt, — Sorgen, die mir die rasch angewachsene Literatur über die kunstgewerblichen Verbesserungspläne insofern eingefloßt hatte, als in diesem literarischen Kampf für die gute Sache der Kunst und künstlerischen Volkserziehung der Industrie ganz überwiegend arge Vorwürfe gemacht wurden. Genau genommen spricht man über sie in allererster Linie als den Sündenbock unserer bisherigen Geschmacksverlotterung Acht und Bann aus. So ist beispielsweise auf die ganze moderne Textilausrüstung, insbesondere die Färberei, geradezu als eine Gefahr für unsere aufblühende Raum- und Wohnungskunst verwiesen worden, weil ihre auf unsere hervorragende Industrie künstlicher Farben gestützte Technik zwar durch Vielseitigkeit und Pracht blende, dafür aber auch infolge Unechtheit ihrer technischen Verfahrensweisen nur um so schneller und bitterer enttäusche. Und noch vielen anderen Industrien — ich nenne hier nur die Tapeten- und Linoleumindustrie — werden solche Vorwürfe unzulänglicher und kunstfeindlicher Technik und Musterung gemacht.

Aber damit noch nicht genug! Denn nicht nur ganz allgemein wurde die spezifische Unzulänglichkeit einzelner industrieller Techniken vor das Forum künstlerischer Kultur gezogen, sondern die noch viel schwerere Anklage wurde verbreitet, daß unsere Industrie und die notwendige Art ihrer Produktion auf Grund und im Rahmen unserer kapitalistischen Verkehrswirtschaft bisher geradezu den Niedergang auch unseres künstlerischen Volksempfindens durch Irreleitung und Verbildung des Volksgeschmackes verschuldet habe.

Diese Anklagen stammen aller dings nicht von gestern und heute, dagegen erscheint es in der Tat eigentümlich, daß erst nach so vielen Jahrzehnten eine künstlerische Gegenbewegung erwacht ist, die — wie mir der Werkbund es verwirklichen zu wollen scheint — die Reformation am richtigen Ende anfängt und darum auch Erfolg verspricht. Es zeigt sich eben

auch hier wieder die alte, aber von den Weltverbesserern im einzelnen immer wieder vergessene Lebenswahrheit, daß jede Reform nur dann eine Reife versprechen kann, wenn ihre Zeit gleichsam erfüllt ist, in dem Sinne, daß ihre Ziele verstanden und, was nicht minder wichtig ist, die allgemeinen wirtschaftlichen und auf ihnen sich gründend die kulturellen Verhältnisse der Volksmassen eine Verfolgung dieser Ziele auch möglich machen.

Die Furcht vor einer Vernichtung des Künstlerischen im Kunsthandwerk wie überhaupt in der ganzen Lebensauffassung durch die gleichförmige auf Preis, nicht auf Qualität sehende Massenproduktion unserer Industrie ist schon in den Tagen bekannt geworden, als eben diese Industrie ein erstes Mal sich der großen Heerschau stellte auf der Londoner Industrie-Ausstellung 1851.

Damals schon klagte der Begründer unseres gewerblichen Unterrichts und unserer Gewerbemuseen, Gottfried Semper, in seiner unter dem Titel „Industrie und Kunst“ (Braunschweig 1852) veröffentlichten geistreichen Kritik dieser Schaustellung: „Der Gang, den unsere Industrie und mit ihr die gesamte Kunst unaufhaltsam verfolgt, ist deutlich: Alles ist auf den Markt berechnet und zugeschnitten . . . Es ist also leicht, den Beweis zu führen, daß diese Verhältnisse . . . für die Kunstindustrie gefährlich sind.“ Ja, sein Urteil ist stellenweise noch schärfer, sobald es einzelne konkrete Abteilungen der Ausstellung ins Auge faßt. „Hätten einzelne Tatsachen Beweiskraft, so würde der anerkannte Sieg, den die halbbarbarischen Völker, vor allem die Indier, in einigen Punkten mit ihrer herrlichen Kunstindustrie (soll heißen Kunsthandwerk) über uns davontragen, genügen, um darzutun, daß mit unserer Wissenschaft in diesen Punkten noch nicht viel ausgerichtet ist. Dieselbe beschämende Wahrheit drängt sich auf, wenn wir unsere Erzeugnisse mit denjenigen unserer Vorfahren vergleichen. Bei so manchen technischen Fortschritten sind wir im Formellen, ja selbst im Angemessenen und Zweckmäßigen weit hinter ihnen zurückgeblieben.“ Und das gleiche harte Urteil in den verschiedensten Variationen findet sich fast über die ganze Schrift verstreut.

Was aber unseren genialen Architekten vor so vielen kunstbegeisterten und kunstverständigen Kritikern der Gegenwart auszeichnet, ist sein tieferes Verständnis für den Zusammenhang der verschiedenen sachlichen und menschlichen Faktoren, daß er nicht der Industrie allein die Schuld gibt, sondern dem Künstler und Kunstgewerbler, wie auch nicht minder der mangelnden Erziehung des Volkes zum Verständnis und zum Verlangen des Schönen.

Der Fehler, den unsere heutigen Kunstverteidiger dagegen begehen — und ich könnte hierzu selbst Urteile von sehr bedeutenden Köpfen anführen —, scheint mir vor allem darin zu liegen, daß sie Ursache und Wirkung verkehren, daß sie vergessen, was beispielsweise der bekannte Analytiker unserer heutigen Kultur, Houston Stewart Chamberlain in seinen „Grundlagen des neunzehnten Jahrhunderts“ treffend hervorhebt, daß nämlich unsere Industrie doch wahrhaftig nicht Selbstzweck, daß sie vielmehr doch immer nur Mittel zum Zweck und daß sie deswegen: „keine eigentlich selbständige, sondern nur eine abgeleitete Erscheinung (ist), welche aus den Bedürfnissen der Gesellschaft einerseits, aus den Fähigkeiten der Wissenschaft andererseits hervowächst.“

Es ist nun vielleicht das erfreulichste der Münchener Tagung, daß das Zusammenwirken so Vieler aus den verschiedenen künstlerischen und prak-

tischen Ideen- und Berufskreisen im Werkbund es schon nach dem ersten Jahre zu Wege gebracht hat, das bisher umgekehrte Verhältnis zwischen Kunst und Industrie wieder auf die Füße zu stellen. So viel mir scheint, ist das in erster Reihe dem Eintreten Fr. Naumanns für die Bedeutung auch unserer modernen Industrie für unsere künstlerische Entwicklung zu danken, nicht nur durch seine vielen Vorträge und Schriften, die alle neue glänzende Zeugnisse seines Geistes sind (es seien nur genannt: „Die Kunst im Zeitalter der Maschine“ und „Die Erziehung zur Persönlichkeit im Zeitalter des Großbetriebes“), sondern vor allem durch den mit heller Begeisterung aufgenommenen Vortrag, den er „in der Diskussion“ in München gehalten hat und der im besten Sinne eine Apologie auf unsere heutige Industriekunst bildete.

Dem Künstler, der sein bestes Streben bedroht sieht durch das profitgierige „Schablonisieren“ der industriellen Güterherstellung, wird man es gewiß nicht verargen, wenn er zunächst dieser Industrie den Krieg erklärte und dabei so weit ging, daß er selbst von der hervorragenden Mitarbeit ihrer Technik nichts wissen wollte, geschweige denn, daß er gar mit Naumann anerkannte, daß diese geschmähte Industrie selbst die Grundlagen einer eignen künstlerischen Kultur gelegt hat.

So entstand in Künstler- und Kunstverständigen-Kreisen selbst der fromme Wunsch zur Rückkehr zu der alten zuverlässigen Technik des Zunft-handwerks (wobei man freilich zumeist übersieht, daß dies gute alte Handwerk einesteils ebenfalls vielfach sogar sehr mäßige Massenfabrication für den Alltagskonsum lieferte, und daß es überdies einer scharfen „Schau“-Kontrolle unterworfen werden mußte, um wenigstens die größten Pfschereien an Material und Ausführung hintanzuhalten). Hat doch nach dem Bericht in den Münchner Neuesten Nachrichten der erste Redner des Tages, Professor Theodor Fischer, sogar gesagt (ich selbst habe diese Einzelheit allerdings nicht gehört), die chemische Industrie habe die Farbenfabrikation so verdorben, daß die orientalische wie unsere Färbereitechnik nur noch für den flüchtigen Augenblick produzieren können, weil eben ihre „Produktionsmittel“ keine Beständigkeit gewähren. Seitens der Industrie war kurze Zeit vorher auf einem Kongreß für Echtfärberei, der vom Verein der deutschen Textilveredlungsindustrie in Düsseldorf veranstaltet worden, von sachverständigen Vertretern der chemischen Industrie genau das Gegenteil behauptet worden: nirgends und niemals hat die Menschheit ein so reiches Material an glänzenden und dabei ausgezeichnet haltbaren Farben besessen. Das Auseinandergehen dieser Urteile erscheint aber in der Tat nicht so schwierig zu erklären.

Zunächst hat man in Künstlerkreisen durchaus vergessen, daß wir hier ein Entwicklungs- und Erziehungsproblem vor uns haben, dessen Er-ringung oder gar Vollendung nur in beschränktem Maße selbst durch eine energische Wirksamkeit Tüchtigster „vor seiner Zeit“ erzwungen werden kann.

Man vergaß und vergißt immer wieder, daß eine der wichtigsten Voraussetzungen für die Verwirklichung so hoher kultureller Pläne eine wirtschaftlich nicht nur ausreichende, sondern überschießende Existenz der Volks-masse ist, denn nicht mit Unrecht sagt Eduard von Hartmann in seinen Sozialen Kernfragen: „... vielleicht wird die ideale Kultur der Menschheit erst dann ihren kühnsten Aufschwung nehmen, wenn ihr materieller und personeller Fortschritt (Bevölkerungsüberschuß) zu Ende gelangt ist und

alle bisher für sich beanspruchten Kräfte für den Dienst der ersteren freigibt.“

Zunächst müssen wir also die harte Wahrheit in den Vordergrund stellen, daß die überwiegende Mehrheit unseres Volkes, wir können vielleicht sagen 8—9 Zehntel zunächst noch allein an die nackte Befriedigung ihrer dringendsten Lebensbedürfnisse zu denken hat und schon aus diesem Grunde nur sehr schwer für die geplante Durchdringung ihrer alltäglichsten Umgebung mit künstlerischer Kultur empfänglich zu stimmen ist.

In dieser Hinsicht hat Geheimrat Dr. Muthesius in seiner Besprechung der Vorträge in München — auch er freilich im Gegensatz zu früheren Äußerungen — sich zweckmäßiger auf den ausgesprochenen Standpunkt gestellt, daß heute von einem „Gegensatz zwischen Kunst und Industrie“ nicht mehr gesprochen werden dürfe. Kunstgewerbliche Handarbeit könne nur für einen eng begrenzten Luxuskonsum in Frage kommen, volkswirtschaftlich, d. h. für den Massenabsatz könne sie heute nicht mehr ins Gewicht fallen.

Indessen, wie wir bereits andeuteten, ist dieser Grundsatz bei weitem noch nicht in seiner ganzen Tragweite gewertet. Es scheint freilich jedem künstlerischen und auch volkswirtschaftlichen Ideal zu widersprechen, wie es auch Prof. Fischer in seinem Vortrage betonte, leichtvergängliche Massenproduktion zu liefern, wenn sie nur recht vielseitig zu haben und vor allem recht billig ist. Es mag sein, daß eine solch industrielle Massenware weitab von jeder künstlerischen Kultur liegt, „unwirtschaftlich“ erscheint bei nüchterner Prüfung ihr Konsum aber keineswegs in der allgemeinen und apodiktischen Form, wie es die „Nicht-Nationalökonom“ gebrauchen (die auch in München wieder ihren Kollegen von der Ökonomie manchen kräftigen Seitenhieb versetzten), Das Wort „billig und schlecht“ kann seine ökonomische Berechtigung im Massenkonsum gewinnen, um breiten Schichten überhaupt die Erwerbung notwendiger Lebensbedürfnisse oder auch bescheidensten Modeluxus zu ermöglichen. Denn dieser Konsum kann nicht darauf warten, bis er soviel Geld jeweils erspart hat, um die bessere Ware erstehen zu können. Der Qualitätsreiz der höheren Materialwertigkeit und des gewerblichen oder selbst künstlerischen Wertes der vollkommenen Ausführung der für den höher bezahlten Konsum der Gebildeten und Vermögenden bestimmten Güter wird für die Massen durch den häufigen Wechsel, den Reiz der Neuerung ersetzt. Nur die moderne Industrie hat diesen Unterschied in der Güterherstellung von Anfang ihrer Tätigkeit aufs sorgfältigste berücksichtigt und nicht zuletzt ihre heutige Größe hierauf aufgebaut.

Erkennt man aber diesen ökonomisch-kulturellen Grundsatz als richtig an, und man wird nicht umhin können, dies zu tun, so würde also die erste Aufgabe die sein müssen, nicht die billige Massenproduktion zu verdammen, sondern vielmehr auch ihr gewiß anfangs sehr bescheiden zu haltende, wenn nur systematisch geförderte künstlerische Qualitäten zu geben. Die Voraussetzung hierfür ist aber wiederum der Glaube, daß die Maschinenarbeit überhaupt eine solche künstlerische Behandlung zuläßt. Dieser Glaube ist, wie schon hervorgehoben wurde, bis vor kurzem in Künstler- und Kunstgewerbekreisen jedenfalls nicht oder in nur sehr nebelhafter Vorstellung vorhanden gewesen. Wir begegnen noch in kürzlich erschienenen Schriften und Aufsätzen der Meinung, daß Kunst und Maschine, Kunsthandwerk und Maschinenarbeit vollkommen gegensätzliche Produktions-Anschauungen und Methoden darstellen, daß vor allem jedes Künstlerische untergehen

müsse, sobald es die industrielle Maschinerie mit ihren eisernen Armen analysiert, kopiert und proletarisiert für die Massenherstellung. Dieser Gedanke ist glücklicherweise nunmehr völlig aufgegeben worden. Der Satz, den Fritz Schumacher in seinem kritischen Vortrage über die Dresdner 3. deutsche Kunstgewerbeausstellung verkündet: „Wir wissen heutzutage, daß sich durch den Kreis der Konsumenten edler, aber kostspieliger Handwerkskunst der geschmackbestimmende Siegeszug des Maschinenproduktes nicht aufhalten, ja nicht einmal in seiner Bahn beeinflussen läßt, und wir tun deshalb den zweiten Schritt, wir rufen nicht mehr zum Kampf gegen die Maschine, sondern zum Kampf im Bunde mit der Maschine“, diese Parole allein kann zum „Massen“-Siege führen.

Die Durchführbarkeit dieses Zusammenwirkens ist dann in München aufs neue geprüft und bekräftigt worden. Volle Klarheit ist indessen auch hier noch nicht erreicht worden. wie das ja bei der Neuheit, der Schwierigkeit und Tragweite dieses Problems gar nicht anders zu erwarten ist. Theodor Fischer hat in seinem Vortrage es so zu formulieren versucht, daß man die Maschine wiederum im Sinne des Werkzeuges zur Hervorbringung von Qualitätsarbeit verwendet. Mir scheint, daß man damit das Problem, das man eben erst auf die weite industrielle Produktion ausrichten wollte, von neuem in unnötiger Weise einengt. Näher kommt Fischer dagegen offenbar der Frage, wenn er von der Maschine die Abkehr von der ihr nun einmal nicht gegebenen formellen Handarbeit verlangt, an deren Stelle sie die Ausbildung ihrer spezifischen Vorzüge: der Formenknappheit, der Exaktheit der kühlen Linienführung zur künstlerischen Individualität zu pflegen hätte. Hier wird das also verlangt, was Fr. Naumann schon früher betont hatte, die notwendige Durchbildung eines künstlerischen Maschinenstils. Der Idealist geht freilich mit diesem begeisterten Kulturprediger durch, wenn er etwa schreibt (in „Die Kunst im Zeitalter der Maschine“): „Ein Abend über Dortmund und Bochum kann gerade so schön sein, wie ein Abend hinter Agraven und Zypressen, wenigstens für das Auge, nicht immer für die Lunge“ oder wenn er Fabrikessen mit „Minarets“ vergleicht. Aber sicherlich hat er darin recht, daß namentlich unsere „Eisenarchitektur“, die der Ausgangspunkt wie unseres Industrialismus so auch unserer Maschinenkunst bildet, heute schon hervorragende und sicherlich in jeder Hinsicht entwicklungsfähige künstlerische Eigenschaften aufweist. Haben wir aber erst einmal in diesem Industriekreise der Produktionsmittel eine künstlerische Kultur, so wird von ihr aus weiterstrahlend auch in den Fabrikatenindustrien bis schließlich hinein in die profansten Alltagsgüter eine künstlerische Formgebung sich durchsetzen, die angeregt und in den Grundlagen vorgezeichnet zu haben die lebende Generation stolz sein darf.

ROSINE HANDLIRSCH, WIEN: ALL-EINHEITS-BEWUSSTSEIN IN DER NEUEREN BILDENDEN KUNST.



HNE Programmkunst zu propagieren und sich dem l'art pour l'art-Prinzip feindlich entgegenzustellen, kann man wohl sagen, die Kunst sei stets — wenn auch unbewußt — ein Spiegel der Zeit und der herrschenden Weltanschauung gewesen.

Die sinnfrohe, anthropozentrische Weltanschauung der Antike stellt den Menschen in den Mittelpunkt der Schöpfung, und kraftvoll menschlich faßt sie auch die idealen Göttertypen auf, welche uns in den Meisterwerken antiker Plastik überliefert sind. In der früh-christlichen Kunst tritt das psychische Moment in den Vordergrund. Der religiösen Weltanschauung, dem keusch-asketischen Geiste des Mittelalters entspricht auch die Kunst der romanischen und gotischen Epoche, und diese Richtung wird noch in der Renaissance durch Anhänger Savonarolas fortgepflanzt.

Aber aus Gedanken, welche die Phantasiehaftigkeit des Mittelalters erzeugt hatte, reiften auch allmählich das neue Lebens- und Naturgefühl, die Fähigkeit des Einfühlens in die Natur, und der neue Geschmack, die auf italienischem Boden das erstemal zum Durchbruch kamen.

Der Geist des Humanismus wirkte befruchtend auf allen Gebieten und hielt schließlich auch in der Kunst siegreichen Einzug. Alberti forderte in seinem Traktat „Von der Malerei“ 1435 vom Künstler humanistische Bildung, eine Forderung, welche die Realisten der Frührenaissance bereits erfüllt hatten. Man studierte die optischen Theoreme des Euklid, suchte für die Perspektive Gesetze zu finden, durch die Ölmalerei der Kunst neue Ausdrucksmittel zu schaffen. Leonardo, der Gipfelpunkt dieser Entwicklungslinie, erforschte den Bau des menschlichen Körpers und den der Pflanzen, wie die Gestaltung des Bodens mit gleicher Liebe. Sein Buch „Von der Malerei“ ist noch heute eine so reiche Quelle der Anregung zu eingehender, tiefgründiger Naturbetrachtung, daß sie mit Ruskins „Modern Painters“ ein Brevier für alle bildner sollte, denen es mit dem Naturalismus Ernst ist.

Daß schon in Italien zu Ende des 15. Jahrhunderts ein ziemlich allgemeines Interesse für naturwissenschaftliche Beobachtungen vorhanden war, beweist die Anlage von botanischen Gärten und Menagerien; auch zu einer wissenschaftlichen Botanik und Zoologie wurde bereits der Grund gelegt *).

Die großen geographischen Entdeckungen von Vasco de Gama, Columbus usw. hatten den Gesichtskreis außerordentlich erweitert, durch Erfindung der Buchdruckerkunst war ein Mittel zur geistigen Verständigung geschaffen und im 16. Jahrhundert führten die astronomischen Entdeckungen von Kopernikus, Galilei usw. einen vollständigen Umschwung in der Weltanschauung herbei. Wenn es auch nicht an Vorläufern gefehlt hat, so beginnt doch mit dem heliozentrischen System des Kopernikus und der neuen analytisch-synthetischen Methode der erste große Aufstieg der modernen Naturwissenschaft

*) Vgl. Burckhardt, „Kultur der Renaissance“, 4. Abschnitt.

Die Verbesserung des Fernrohrs erschloß eine Welt ungeahnter Größe, die Erfindung des zusammengesetzten Mikroskops eine Welt märchenhafter Kleinheit.

Jedoch nicht nur der Forschungstrieb war es, durch welchen die Menschen der Natur näher kamen. Die politischen und ökonomischen Wirren der Zeit hatten Sehnsucht nach Frieden erweckt, und diesen suchte und fand man in der Natur. Freilich ist noch ein weiter Weg vom Erwachen des Naturgefühls zum Empfinden landschaftlicher Schönheit und von da bis zum künstlerischen Ausdruck derselben, und am spätesten fand man diesen in der bildenden Kunst *).

Wenn wir auch das Erwachen des Naturgefühls bei Giotto, das Empfinden landschaftlicher Schönheit bei Masaccio beobachten können, so ist die Landschaftsmalerei im eigentlichen Sinn doch wohl germanischen Ursprunges. Man sehe nur, mit welchem feinem Gefühl bereits Schongauer seine landschaftlichen Hintergründe zeichnet; man denke, daß Dürer, den die Wiederbelebung des klassischen Altertums nach Italien lockte, auf dem Wege dahin von der Schönheit der Alpenwelt gefesselt wurde, so daß er sie zum erstenmal im Bilde festhielt, und daß Altdorfer der Erste war, der die Landschaft zum selbständigen Gegenstand der Darstellung erhob.

Auch die Luftperspektive gelingt den deutschen Meistern schon in hohem Maße, und andererseits finden wir das liebevollste Eindringen in das Kleinleben der Natur, schon bei Schongauer (Madonna im Rosenhag) und noch mehr bei Dürer.

Auch die Niederländer hielten in dieser Beziehung mit den Deutschen Schritt. Goes und van der Weyden zeigen bereits im 15. Jahrhundert eine verhältnismäßig tiefe und umfassende Naturanschauung. Patinir, der als der älteste Landschaftsmaler betrachtet wird, wagt es zwar noch nicht, sich ganz von den religiösen Sujets zu trennen, doch sinken die Figuren größtenteils zu einer Art biblischer Staffage herab. Valckenborch bringt bereits die Stimmung der verschiedenen Jahreszeiten in der Landschaft zum Ausdruck.

Was Dürer zeichnerisch, das hat mehr als ein Jahrhundert später Rembrandt malerisch für die Entdeckung der Welt getan. Nur aus dem Land nordischer Dämmerung konnte der große Maler des „Clair obscur“ hervorgehen. Die Niederländer am Ausgang des 17. Jahrhunderts (Vermeer, Mieris, Teniers usw.) sind uns noch heute in der stofflichen Behandlung, in der individuellen Charakterisierung der Materie vorbildlich.

Auf die Renaissance folgte die Barockkunst, deren Unnatur uns am krassesten unter Ludwig XIV. entgegentritt. Doch nach dem schwulstigen, theatralischen Pathos machte sich in der Rokokozeit wieder die Sehnsucht nach Natur und Freiheit geltend. Sie äußerte sich vorerst freilich nur durch ein Vortäuschen der Natur. In den Schäferspielen und Idyllen suchte man den Zwang der höfischen Etikette zu durchbrechen. Voltaire und Diderots Schriften gaben den Anstoß zu dieser Bewegung. In Watteaus und Bouchers Kunst ist sie uns überliefert.

In der Zopfzeit erst brachte man die Natur in schlichter Einfachheit zur Darstellung, wenn man auch von einem Realismus in modernem Sinn noch weit entfernt war. Wie früher Voltaire, so war jetzt J. J. Rousseau der führende Geist; aber auch ihm war die Natur noch nicht Selbstzweck,

*) Vgl. Janitschek, „Kunst und Gesellschaft der Renaissance“.

sondern hatte nur in bezug auf den Menschen Wert. Wie der spätere Klassizismus, so wurzelt auch die Romantik in der Zopfzeit (Max Schmid hat dies in seiner „Kunst des 19. Jahrhunderts“ nachgewiesen).

Man verdamnte in England die französischen architektonischen Gartenanlagen und führte den Naturpark ein, und mit dem Naturgefühl erwachte wieder das Heimatgefühl, das Gefallen an der nordischen Landschaft, an der Architektur des Mittelalters. Dies führte in letzter Konsequenz zu der verpönten deutschen „Ritterburgen-Romantik“, fand aber den schönsten Ausdruck in den Werken eines Schwind, Ludwig Richter, in den letzten graphischen Blättern von Führich und Steinle, die uns den deutschen Wald mit seinem ganzen Zauber vor die Seele bringen.

Die Romantiker erfaßten die Natur mehr mit dem Gefühl als mit dem Verstand; mit dem „Gemüt“, wie das unübersetzbare deutsche Wort lautet. Romantik ist ja „schrankenloses Empfindungsvermögen und Sehnsucht nach dem Unendlichen bis zur Krankhaftigkeit“ (Franz Strunz).

Wir Kinder des 20. Jahrhunderts sehen die Natur im allgemeinen realistischer an.

Keine frühere Epoche war so reich an Entdeckungen auf naturwissenschaftlichem Gebiete wie die unsere. Die Fortschritte der Wissenschaft sind in die Massen gedrungen, haben unser gesamtes Weltbild von Grund aus umgestaltet. Leibniz hatte die Mechanik des Himmels und die mathematische Physik zu einer in den Grundlinien beinahe fertigen Wissenschaft gemacht. Durch die Kant-Laplacesche Theorie wurde uns eine natürliche Erklärung für die Entstehung der Erde gegeben. Der unendliche Himmel war nun keine Wand mehr, und die anthropozentrische Weltanschauung durch eine kosmozentrische ersetzt.

Zu Anfang des 19. Jahrhunderts entsteht ein neuer Zweig der Wissenschaft nach dem anderen. Bichat lehrt zuerst den mikroskopischen Bau des ganzen menschlichen Körpers. Cuvier begründet die vergleichende Anatomie und die Paläontologie, Alexander von Humboldt die Pflanzengeographie, Lamarck wird mit seiner Transmutationstheorie (1809) der Vorläufer Darwins, dessen Ideen die ganze wissenschaftliche Welt in Aufruhr versetzen. Er gibt in seiner Entwicklungstheorie die schon von Kant geforderte mechanische Erklärung der organischen Welt.

Je differenzierter das Weltbild wurde, desto größer wurde auch die Sehnsucht, die Wirklichkeit von einem Prinzip abzuleiten — wenn man das auch bereits in der Antike versucht hatte. Der nachdarwinistische Materialismus ist auch als ein solcher Versuch anzusehen, und wenn er auch in mancher Hinsicht zu weit ging und mit Recht als einseitig bekämpft und mehr und mehr von einem, vielleicht nicht minder einseitigen Psychomonismus verdrängt wird, so hat er doch auch absolute Werte geschaffen.

Haeckel stellte das biogenetische Grundgesetz auf, in dem er die Entwicklung des einzelnen Individuums (im Embryonalleben) als eine abgekürzte Form der Gattungsentwicklung bezeichnet, und durch seine Gasträatheorie gibt er ein System für das ganze Tierreich. Weißmann, der Begründer des Neodarwinismus, lehrte uns in den sich durch Teilung fortpflanzenden Amöben die Unsterblichkeit unserer Ahnen erkennen. Gegenbauer wendet die Abstammungslehre auf die vergleichende Anatomie, Zittl auf die Paläontologie an. Die von Schwann und Schleiden schon 1830 aufgestellte Zelltheorie

und die Forschungen von Mohl und Nägeli über das Protoplasma wurden weiter ausgebaut und von der Mikrophotographie unterstützt.

Wie über den Bau und die Lebensverhältnisse, so wurde uns auch Aufschluß über die Verbreitung der Tiere und Pflanzen durch die großen Forschungsreisen. Die Wissenschaft begnügte sich nicht damit, die den Menschen zugängliche Oberfläche der Erde zu erforschen, auch dem Meeresgrunde wußte sie die Geheimnisse abzutrotzen, und die eisbedeckten Gipfel der Berge hat sie bezwungen; die Wüsten und Polargebiete erschließen sich unserer Kenntnis immer mehr.

Gleichzeitig mit Darwins epochemachendem Werk hat die Geschichte der Wissenschaft auf anderem Gebiete eine Entdeckung von ungeheurer Tragweite zu verzeichnen: die Spektralanalyse. In dem Augenblicke, als man die Erforschung des Himmels an der Grenze des Erreichbaren angelangt glaubte, erschlossen sich durch die Erfindung des Spektroskopes ungeahnte Möglichkeiten. Wir konnten nun die chemische Beschaffenheit des Weltalls ermitteln. In den achtziger Jahren gelang es auch, photographische Landschaftsaufnahmen des Mondes zu machen, und Schiaparellis Entdeckung der Mars-Kanäle hat uns über unseren Nachbar im Weltraum einigen Aufschluß gebracht.

So dringt unser Blick nicht nur immer tiefer ein in die Geheimnisse unserer Erde, auch der Himmel wird unserem Auge immer näher gebracht. Ja, man beginnt bereits die Millionen der Sterne zu zählen und versucht die „Unendlichkeit“ zu begrenzen.

Durch all das hat sich unsere Stellungnahme zu der uns umgebenden Welt sehr verändert. Die Alpen erscheinen uns nicht mehr schrecklich, die Ebene nicht mehr öde, die ganze Natur ist uns von geheimem Leben beseelt. Tiere und Pflanzen erwecken in uns fast dasselbe Interesse wie unsere menschlichen Stammesgenossen.

Wir betrachten die Welt nicht mehr bloß vom Nützlichkeitsstandpunkt für unsere allerhöchste Person, wir sind zur Erkenntnis gelangt, daß jedes Ding die gleiche Existenzberechtigung hat und ebensogut Selbstzweck ist wie der Mensch. Wir gelangen zu einem Solidaritätsbewußtsein alles Lebens, zu einem Brüderlichkeitsgefühl gegen alle Lebewesen. Sind sie doch im Grunde dasselbe wie wir — ein Teilchen im Weltenall.

Sollte nun dieser Wandel in der herrschenden Weltanschauung nicht auch wie jeder vorhergehende im Spiegel der Kunst zu erkennen sein?

Schon in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts hatte die englische Malerei in ganz neue Bahnen eingelenkt. Constable hatte den Himmel für die Landschaftsmalerei entdeckt, die Luft, in der die Dinge gleichsam gebadet erscheinen, und Turner hatte die Sonne auf die Erde gebracht. Ruskin forderte in den „Modern Painters“ „die auf genauer Kenntnis beruhende einfache Wiedergabe des besonderen Charakters“ der Dinge, „es sei Mensch, Tier oder Blume“. Er sagte: „Jedes Kraut, jede Wiesenblume hat eine spezielle, besondere und vollkommene Schönheit, ihren besonderen Ort, Ausdruck und Funktion. Das ist die höchste Kunst, die diesen besonderen Charakter erfaßt, entwickelt, erläutert und ihm die Stellung in der Landschaft anweist, auf der die Gesamtimpression des Bildes beruht. Jede Art von Fels, Erde, Wolken muß mit gleichem Fleiß studiert und gemalt werden. Und was von den Pflanzen gilt, gilt auch vom Gestein.“ Also er

will das Detail der Gesamtwirkung untergeordnet, aber doch nicht als nebensächlich betrachtet sehen. Er stellt Typen für die Blattstellung auf, die sich eigentlich nur durch den Namen von den wissenschaftlichen Diagrammen unterscheiden. Er studiert die Schichtung der Gesteine in ihrer Gesetzmäßigkeit und die Bildung der Wolken in Dichte und perspektivischer Verkürzung. Ruskins Lehren waren von größtem Einfluß auf die Kunst der Präraphaeliten, die bei aller Originalität der Empfindung vom tiefgründigsten Naturstudium ihren Ausgang nehmen. Das Einfühlen in die Stimmung der Landschaft und die moderne pantheistische Naturauffassung, die sich hier Bahn bricht, bereitet einen Umschwung in der Kunstauffassung vor. Durch den Einfluß der englischen Malerei entsteht die Schule von Barbizon, und mit ihr beginnt die Zeit des „paysage intime“. Das Wachsen der Großstädte mag wohl die Sehnsucht nach Natur gesteigert haben, aber es war, wie Osborn sagt: „mehr als eine sentimentale Naturschwärmerei. Das Gefühl für diese Dinge steigerte sich zu einer Andacht, der eine fast religiöse Weihe inne wohnte, zu einem pantheistischen Ahnen des tiefen Zusammenhangs zwischen dem Individuum und dem All“.

Th. Rousseau versteht es meisterhaft, das Terrain darzustellen; Felsblöcke und Schluchten, wie sanft verlaufende Gelände behandelt er mit gleicher Liebe in den verschiedensten Stimmungen. Außerdem hat er eine besondere Vorliebe für große Bäume. Osborn sagt auch darüber wieder so richtig: „Sie stehen in seinen Bildern wie mythische Persönlichkeiten, ihr knorriges Geäst, ihr rauschendes Laub, das Gewirr ihrer zarten Zweige, ihr mächtiger Stamm, alles erhält individuelles Leben. Es hat kein Meister je gelebt, der den Organismus eines Baumes tiefer erfaßt hätte als Rousseau.“ Duprè ist der Maler der Wolken, des Sturms und Gewitters, der Sonnenuntergänge und geisterhaften Mondnächte. Der Reiz des Frühlings in der Ebene, in Wiese, Feld und Au dagegen lockt Daubigny.

Ähnlich wie die alten Niederländer benützen die Meister von Fontainebleau auch die weidenden Herden zur Belebung der Landschaft, und bald tritt aus dem Kreise Troyon hervor, der es als Tiermaler so wunderbar versteht, durch die Verbindung von Tier und Landschaft einen lebenswahren Ausschnitt aus der Natur zu geben. Die menschliche Gestalt dagegen stellt Millet in den Vordergrund. Er ist der Erste, der das Leben des Landmannes in den künstlerischen Gesichtskreis aufnimmt. Die Beziehungen des Menschen und der Tiere, die ihm nicht „Staffage“, sondern ein Teil der Natur sind, zur Landschaft hat vor ihm kein Maler in dieser Weise erfaßt und zum Ausdruck gebracht.

Dem Beispiel Millets folgten Breton und Courbet in der Darstellung des Arbeiterlebens. Courbet selbst nennt seine Kunst eine demokratische und bekannte sich offen zum Sozialismus. So war man allmählich von retrospektiver Kunst zur Wiedergabe der wirklichen gegenwärtigen Welt, wie Osborn sagt, zum „Ausdruck eines modernen Bewußtseins,“ gelangt und nur eines fehlte noch. Ph. Otto Runge sprach es schon zu Beginn des 19. Jahrhunderts aus: „Licht, Farbe und bewegendes Leben“.

Was er und sein Zeitgenosse Caspar David Friedrich klar erkannt, was Waldmüller (1865) erstrebt, in vollem Maße zu erringen, sollte erst den französischen Impressionisten in den siebziger Jahren gelingen. Zolas Wort: „Laßt die Sonne herein“ wurde zur Parole, und der Kampf, den er in seinem „Oeuvre“ schildert, war das Ringen der begeisterten Künstlerschar, die sich an Manet und Monet anschloß.

Man wollte eine Impression, einen momentanen Eindruck im Bilde wiedergeben. Durch die Raschlebigkeit und Hast der Zeit wurde uns die Fähigkeit, den flüchtigsten Moment aus dem Leben zu erhaschen. Der photographische Apparat hat diese Fähigkeit unterstützt und durch das scheinbar Unfertige, das Weglassen der Details wird die Aufmerksamkeit auf das wesentliche konzentriert, die Phantasie zur Selbsttätigkeit angeregt. Das Primitive ist gewollte Vereinfachung, das scheinbar Zufällige ist höchstes Raffinement. In dieser Hinsicht lernten wir viel von Japan, dessen originelle Malerei erst in den sechziger Jahren in Europa bekannt wurde.

Das Bestreben, die vibrierende Luft im Bilde wiederzugeben, führte zu einem immer größeren Auflösen der Formen. Die Monetsche Erfindung, die Farben in kleinen Strichen nebeneinander zu setzen — statt sie auf der Palette zu mischen, die Mischung dem Auge zu überlassen —, wurde von den späteren Neoimpressionisten konsequent weitergebildet und führte zu einer analytischen Zerlegung der farbigen Erscheinungen in die reinen Spektralfarben, dem wissenschaftlich begründeten, aber stets dogmatischen *Poin-tillismus*.

Dieser war die letzte Konsequenz der Luftperspektive und der daraus entstandenen *Pleinair-Malerei*, ein Äußerstes, über das man nicht mehr hinauskonnte.

In ähnlicher, aber doch durchaus origineller Weise hat *Segantini* das Freilichtproblem gelöst und zugleich an die Tradition *Milletts* angeknüpft. Wie bei diesem, so wächst auch bei ihm der Mensch mit der ihn umgebenden Natur zusammen, von der er ein Teil ist, wie die Kühe auf der Weide, die Vögel in der Luft und die Blumen der Alpenmatten — von einer Sonne beschienen, von derselben Luft umspielt. In seinem großen *Triptychon* „Natur — Leben — Tod“ hat er ein geradezu monumentales Denkmal pantheistischer Weltanschauung geschaffen.

Die Naturauffassung der Meister von Fontainebleau beeinflusst bis in die Gegenwart die Landschafterschulen aller Nationen. Es fehlt mir hier der Raum, dies systematisch zu verfolgen; nur einige besonders markante Erscheinungen seien herausgegriffen. Das Prinzip ist ja gegeben, und Meyer-Graefé hat das Wort dafür gefunden: „Was uns erquickt, mehr als der Duft der Blumen und das Balsamische der Luft, Reize, die wir künstlich wiederholen können, mehr selbst als das Licht der Sonne, dessen Stärke wir auf einem bestimmten Raum nachzubilden vermögen, ist die beruhigende Einsicht in das Organische der Schöpfung, das Bewußtsein, daß die Bäume, die Berge, die Täler ohne unsere Sorge da sind, vor allem die Ahnung, daß noch mehr da ist, die Freude an der ungeheuren Gesamtheit der Schöpfung, die wir nie zu Ende sehen können“.

In dieser Zusammenfassung, in diesem Allgefühl dieser innigen Verbindung und dem Bewußtsein der Gleichwertigkeit alles Bestehenden, der Solidarität alles Lebens scheint mir der Kern der modernen Weltanschauung zu liegen, die mehr und mehr auch in der bildenden Kunst zum Ausdruck kommt.

Von der Fontainebleauer Lehre einer neuen vertieften Weltanschauung ausgehend, schufen die Karlsruher Meister eine echt deutsche Stimmungskunst. Schönleber und Baisch gingen voran. Von den Jüngeren ist es be-

sonders Hans von Volkmann, dessen Werke ein wahrhaft pantheistisches Naturgefühl atmen. Das „wogende Kornfeld“ mit den Feldblümchen im Vordergrund und der gewitterschwülen Luft, den duftigen Hauch der Frühlingsbirken mit zartrosigen Wölkchen darüber, ein „blaues Flößchen“, die Herbstsonne und die Morgenfrische weiß er festzuhalten; die Schweineherde bei der einsamen Kiefer skizziert er und die Kühe in der Koppel mit der auffliegenden Vogelschar. Das Bild „Wälder und Felder“ macht uns ordentlich aufatmen beim Anblick dieser Weiten. Kallmorgen steht Volkmann ebenbürtig zur Seite.

Von den Worpstedern erfaßt Mackensen in Milletscher Weise zugleich den Geist der Landschaft und des Volkes, das diesem Boden entsprossen. Von Modersohn erzählt Rainer Maria Rilke in seiner Worpstedter Monographie, wie er schon als Knabe in der Natur aufging, mit Pflanzen und Tieren des Gartens in Gemeinschaft lebte, und daß er später auf Schmetterlingsflügeln und in den Federn der Vögel „wie in einem Kompendium der Farbenlehre“ las, und gepreßten Pflanzen zusah, wenn sie vertrockneten. Wer so die Natur in sich aufgenommen, der konnte sie dichterisch verarbeiten, ohne sich ins Spekulative, Wesenlose zu verlieren. Und da sagt Rilke von Otto Modersohns Märchengestalten: „Die Männer haben die Gebärden der Bäume angenommen, und die Mädchen haben von den Bächen singen und von den Winden tanzen gelernt.“ Ähnlich setzt auch Heinrich Vogelers Griffelkunst Naturerkenntnis in Poesie um. Rilke sagt von ihm: „Er weiß in das Leben der kleinsten Blumen hineinzublicken. Er ist in ihr Vertrauen eingedrungen, und wie der Käfer kennt er des Kelches Tiefe und Grund.“ „Die Kunst, in einer Blume, in einem Baumzweig, einer Birke oder einem Mädchen, das sich sehnt, den ganzen Frühling zu geben, diese Kunst hat keiner so wie Heinrich Vogeler gekonnt.“

In Holland, wo die Tradition der alten Meister stets von größerer Wirksamkeit war als alle anderen Vorbilder, ist Israels über Rembrandt zu ganz ähnlicher Naturauffassung gelangt wie Millet und Segantini. Haben diese für die Bauern des Flachlandes und die Bewohner der Alpen Typen geschaffen, so tut es Israels für die holländischen Fischer, und wie die Menschen Millets und Segantinis aus dem Boden erwachsen zu sein scheinen, auf dem sie stehen, so sind die Israels nicht zu denken ohne das Meer, auf dem und von dem sie leben. Und wie Segantini die Klarheit der Alpenluft, so gibt Israels die Feuchtigkeit der Seeluft wieder, die Himmel und Erde verbindet und alles, was dazwischen lebt.

Am deutlichsten ist aber wohl die Innigkeit des modernen pantheistischen Naturgefühls in den Landschaften der jungen Schweden ausgesprochen. Wenn Prinz Eugen uns von einer Anhöhe auf stille Wasser herabblicken läßt, Schultzberg uns einen nordischen Winterabend fühlbar macht, Lind den magischen Schein des Nordlichts im Bilde wiedergibt, Hullgren die Brandung malt und Henriette Sundström in einem Triptychon uns die Zugpferde am Acker „Nach erfüllter Pflicht“ ausruhend zeigt in Feierabendstimmung — immer werden wir tief ergriffen von dem Allgefühl, das in diesen kleinen Naturausschnitten lebt.

Dieselbe Entwicklung wie in der Landschaftsmalerei läßt sich in den anderen Disziplinen nachweisen. In der Marinemalerei gilt das bei Israels über die Luft Gesagte auch für Maris, Mesdag, Bachmann, Hamacher, Ciardi und viele andere. Ein Vergleich mit Meerbildern aus dem 17. Jahrhundert wird das klar machen.

Wie die Landschafts- so wurde auch die Tiermalerei von Barbizon aus in neue Bahnen gelenkt. Hatten die alten Holländer, auf welche die Fontainebleauer Meister zurückgingen, auch schon die Tiere im Freien auf der Weide gemalt, so fehlte doch noch diese innige Verbindung mit der Landschaft, solange man die Luft nur über und nicht auch zwischen den Dingen sah. Was Troyon malte, ist kein Tierstück mit landschaftlichem Hintergrund und keine Landschaft mit Tierstaffage mehr, sondern eine Synthese von beiden, eine „Verschmelzung von Natur und Leben“. Das ist das Neue, und das hat Schule gemacht. Ich will nur an Brendel, Paul Meyerheim, Weishaupt, Baisch erinnern. Am bedeutendsten ist gegenwärtig wohl Zügel in München, welcher auch die impressionistischen Errungenschaften sich zunutze machte und in der Wiedergabe der grellen Sonne auf den dampfenden Zugtieren, der grünvioletten Baumschattenreflexe auf den weidenden Herden ganz neue Wirkungen erzielte.

Eine der Tiermalerei parallele Entwicklungslinie zeigt auch die Blumenmalerei. Auch hier tritt das Einzelobjekt als solches zurück und wird als Teil der Gesamtheit angesehen. — Betrachten wir die Blumendarstellungen eines Huysum, einer Rachel Ruysch usw., so bewundern wir daran die geradezu fabelhafte Plastik und Lebenswahrheit des Details und vermissen zugleich doch das Lebendige in der Gesamtwirkung — ja, der naive Beschauer fühlt sich auf den ersten Blick direkt abgestoßen von dem Unnatürlichen, Arrangierten dieser Riesensträucher von Blumen und Früchten, von denen Goethe sagt: „sie wollen betrachtet sein, wie die Besteller die Natur betrachteten mit sinnlichem Behagen an Farbe, Geruch und Geschmack“.

Schon Goethe jedoch hat in seinem Aufsatz über „Blumenmalerei“ auf den Einfluß der Wissenschaft hingewiesen. Von Sibylle Merian sagt er, daß sie sich „in ihren Darstellungen zwischen Kunst und Wissenschaft, zwischen Naturbeschauung und malerischen Zwecken hin und her bewegt“; in der Vereinigung von beiden sieht er das Ideal, und die Kunst scheint ihm in dieser Beziehung auf einem Wendepunkt zu einer neuen Epoche angelangt zu sein. Er meint, daß nach eingehendem Studium der botanischen Formenwelt „endlich einer aufstehen müßte, der diese Abgesondertheiten vereinigt“.

Tatsächlich finden wir in der Mitte des 19. Jahrhunderts neben den traditionellen Blumenstilleben Pflanzendarstellungen, welche diesen Anforderungen zu entsprechen scheinen. Ich denke dabei an die Alpenblumen von Josef Schuster oder Theodor Petter, die bei aller botanischen Genauigkeit doch „Bild“ sein wollen. Sie stellen die Pflanzen an ihrem natürlichen Standorte dar, allerdings ohne Ahnung von Freilicht. Die rein malerische Wirkung kommt zu kurz dabei.

Betrachten wir nun einerseits das Vollendetste, was wir an botanischen Abbildungen besitzen — wie Daffingers Blumenporträts oder die von Jebmeyer für Kaiser Franz von Österreich gemalten Gartenblumen —, und im Gegensatz dazu die rein malerisch aufgefaßten Blumenstücke der letzten Jahrzehnte, so scheinen uns in den beiden Extremen die Vorbedingungen für eine ideale Vereinigung gegeben zu sein.

Und in Wahrheit hat auch bereits Olga Wiesinger-Florian, welcher wir eine Regeneration des Blumenstillebens zu verdanken haben, versucht, die Blumen im Freien, lichtumflossen, in ihrer natürlichen Umgebung darzustellen. Zuerst eine Schierlingswiese mit Schmetterlingen, Nymphäa am Teich, dann Rosen in der Abenddämmerung usw. Bewußter schreitet auf diesem Wege in jüngster Zeit die Tochter Steinhausens in Frankfurt.

In ihr ist das Allgefühl, das kein Ding für sich allein betrachtet, sondern überall geheimnisvolle Beziehungen zur Umgebung verspürt, zur Religion geworden, und die Andacht, mit der sie die Natur betrachtet, gibt ihrer Kunst die Weihe. Jeden Grashalm sehen wir ordentlich aus der Tiefe des Wiesengrundes emporwachsen, und die Glockenblumen schaukeln sich in der linden Luft.

In der Darstellung des Tier- und Pflanzenlebens kann uns die japanische Kunst reiche Anregung geben.

Für Utamaros Bilder aus dem Insektenleben fehlt uns ein europäisches Analogon vollständig; die Fisch- und Vogeldarstellungen japanischer Kunst sind in ihrer dekorativ-naturalistischen Lebendigkeit noch immer unerreicht.

Selbst in der Porträtkunst, die doch auf die Wiedergabe eines einzelnen Individuums beschränkt zu sein scheint, macht sich die allgemeine Richtungslinie bemerkbar. Ich erinnere nur an zwei Bildnisse von Peter Kroyer: den zwischen hohen Bergwänden ins Weite blickenden Björnson-Kopf und das vom Abglanz der untergehenden Sonne verklärte Bildnis Holger Drachmanns. Da ist es ihm gelungen, eine Verbindung zwischen Mensch und Landschaft herzustellen, eine Ahnung des kosmischen Geschehens zu erwecken.

Die Wissenschaft sendet ihren Strahlenschein auch über die Atmosphäre hinaus. Ihre Scheinwerfer beleuchten Milliarden anderer Welten, zum Teil wohl bewohnt gleich der unseren. Und auch die bildende Kunst hat schon gewagt, den Kosmos selbst zur Darstellung zu bringen. Wer jemals in einer schönen Sternennacht versucht hat, sich in die Unendlichkeit hineinzuwenden, der wird z. B. auch vor dem Gemälde „Unter dem Sternenzelt“ von Max Schlichting in Berlin zu Weltallsphantasien angeregt werden. Es stellt das Colleoni-Denkmal in Venedig im Mondenschein dar mit dem Sternenhimmel darüber. Unser Geist schweift von dem Reiterstandbild, das den Ruhm des großen Feldherrn der Nachwelt überliefert, Jahrhunderte zurück, um Venedig in seinem Glanze zu erschauen, und wandert dann mit dem Auge auf der Milchstraße gleichsam in die Unendlichkeit hinein, durchmißt unmeßbare Räume. — So ist es einem modernen Künstler gelungen, uns Zeit und Raum impressionistisch — durch die Darstellung der Natur selbst — gegenwärtig zu machen, uns von unserer Erde und ihrer Geschichte hinauszuführen ins Weltenall.

Wenn wir nun das Gesagte überblicken, so kommen wir zu dem Schluß, daß im Zeitalter der Naturwissenschaften nicht nur die Landschaftsmalerei den Gipfelpunkt ihrer Entwicklung erreicht hat, der Tier- und Pflanzenmalerei neue Wege gewiesen wurden, sondern daß auch eine Verschmelzung der vorher getrennten Disziplinen stattgefunden hat. Und man ist nicht nur bestrebt, die einzelnen Lebewesen in ihren Beziehungen zueinander darzustellen, sondern auch Luft und Licht, welche unsere Erde umfluten, sie mit allem, was darauf ist, zu einer Einheit zusammenschließen, welche wieder ein Teil einer größeren Einheit ist. In diesem Streben kommt bewußt oder unbewußt die moderne Weltanschauung mit ihrer All-Einheitslehre zum Ausdruck und darin liegt wohl auch der größte

Fortschritt, den die moderne Kunst aufzuweisen hat. Bilder sind ja Seelenzustände, aber sie sind auch gemalte Weltanschauung und als solche ein konkreter Ausdruck unseres All-Einheitsbewußtseins.

Wie sagt doch Meyer-Graefe von der Kunst van Goghs? „Das ist der Laut des Animalmenschen, dem die rätselhafte Beziehung des einzelnen zum Kosmos das Blut erregt, der in seine Umgebung, in die Natur hinein will.“
Das ist der Trieb der Zeit! Wir wollen in die Natur hinein, sie ganz umfassen, durchdringen, erobern mit Geist und Gefühl in wissenschaftlicher Forschung und künstlerischer Intuition, sie uns ganz zu eigen machen. Jahrhunderte haben in mühseligem Ringen nach diesem Ziel gestrebt, dem die Gegenwart im Sturmschritt zuzueilen scheint. Werden wir es erreichen? Wird die Zukunft unsere Sehnsucht befriedigen? — Wir wollen es hoffen!



CLARA RUGE, NEW-YORK: DIE ENTWICKLUNG DES AMERIKANISCHEN DRAMAS.



Die dramatische Literatur Amerikas ist noch sehr jung. Das ausländische moderne Drama hat sie beeinflußt, aber glücklicherweise verleugnet sie den heimatlichen Nährboden nicht mehr. Es ist noch gar nicht lange, daß wir hiesige Dramenschriftsteller besitzen. Die sich so nannten und sich nicht mit dem geringen Ruhme des Übersetzers begnügen wollten und auch nicht zu denen gehören mochten, die ausländische Stücke adaptierten, sie gehörten doch größtenteils in eine dieser beiden Kategorien, denn der Raub, der auf allen Gebieten früher noch ungenierter betrieben wurde, die Reklamesucht, die ganz unbeschnitten die kühnsten Auswüchse trieb, verleiteten sie, sich als Autoren zu geberden.

Der geistige Diebstahl ist auch jetzt noch nicht ausgerottet, aber doch begründet sich unsere einheimische Bühnenliteratur nicht mehr ausschließlich darauf. Früher wurden außerdem hier höchstens Romane dramatisiert oder grobe Melodramen verfertigt.

Jetzt können wir freilich auch noch nicht beanspruchen, daß unsere einheimischen Dramen einen ersten Platz in der Weltliteratur einnehmen, aber sie streben empor, und da hier jede Wandlung mit Riesenschritten vor sich geht, so dürfte es wohl nicht lange währen, bis wir eine sehr ernst zu nehmende amerikanische dramatische Literatur besitzen werden. Rasch, fast unvermittelt ist die Wandlung gekommen, wie das in Amerika so geht.

Früher wurden in hiesigen oder für den hiesigen Gebrauch adaptierten Stücken nur in ganz seichter und oberflächlicher Weise unsere gesellschaftlichen Zustände gestreift. Das geschah, um der gewöhnlichen Lachlust zu dienen. Jetzt sind aber einige jüngere Schriftsteller in den Vordergrund getreten, die die Zustände unserer Gesellschaft scharf sondieren. Sie zeichnen Situationen und Figuren, die charakteristisch für unsere Lebensverhältnisse sind.

Kurz nach der Jahrhundertwende setzte hier die neue Ära der dramatischen Literatur ein. Der erste Schritt war wohl, daß das ausländische

moderne Drama hier Anklang zu finden begann. Freilich meistens, weil die Hauptrolle einem „Star“ zu Triumphen verhalf. Deshalb wurde z. B. Sudermanns „Heimat“ (dem Zwecke der hiesigen Aufführung entsprechend mit dem Namen der Heldin „Magda“ als Titel) besonders oft als Paraderolle gegeben. Zuerst schon im Jahre 1889 von der Duse. Damals erklärte noch die hiesige Presse, „das deutsche Melodrama“ habe hier keine Berechtigung aufgeführt zu werden. Die Scheinheiligkeit war damals noch so groß wie im Jahr 1889, als Mr. u. Mrs. Kendall „The Second Mrs. Tanageray“ aufführten. Das Stück hat sich seit mehreren Jahren ganz hier eingebürgert. Aber damals rief es noch einen wahren Moralitätssturm hervor. Auch als Mrs. Patrick Cambell im Jahre 1902 „Es lebe das Leben“ hier aufführte, war man noch empört. Eine noch größere Entrüstung rief es aber hervor, als die Duse im folgenden Jahr mit D'Annunzios „La Gioconda“ kam. Boston boykottierte das Drama und auch in New-York erregte es sittliche Entrüstung unter den „400“, in deren Kreisen es von „Lucios“ wimmelt, deren Gewissen aber viel robuster ist, als das von D'Annunzios feinbesaitetem Künstler. Man ließ sich aber D'Annunzios „Francesca da Rimini“ gern gefallen, denn das Drama wirkte zugleich als Ausstattungsstück. Überdies berührte die Untreue aus dem 15. Jahrhundert nicht so peinlich, wie die Voraussetzung, daß sie heute möglich wäre. Freilich in der Posse, der musikalischen Komödie und im Vaudeville ließ man sich die tollsten Situationen und die roheste Lüsternheit gefallen.

Das erste moderne Stück von literarischem Wert, das Erfolg hatte, war Bernard Shaws „Candida“. Das Stück wurde durch Arnold Daly, der den jungen „Eugene Marchbank“ spielte, im Jahr 1904 hier zuerst aufgeführt und hat letzten Winter die 800. New Yorker Aufführung erlebt. Seither sind fast alle anderen Stücke von Shaw hier über die Bühne gegangen. Die meisten Stücke von Ibsen sind von verschiedenen Theatergesellschaften aufgeführt worden. Hauptmann, Sudermann, Schnitzler, Maeterlingk, Pinero, Jones und andere moderne Dramatiker sind vielfach zu Worte gekommen.

Religiöse Dramen hatten einen ganz besonderen Erfolg. Das aus dem 15. Jahrhundert stammende Moralitätsspiel „Everyman“ wurde in der Saison 1903—04 allabendlich im Garden Theatre gespielt. Hier konnte der Hang der Amerikaner zum Mystizismus und Aberglauben als Erklärung gelten. „Everyman“ ist der Durchschnittsmensch, den der Tod abholt und den alle seine Begleiter: Freude, Genußsucht, Ehrgeiz im Stiche lassen, als er seinen letzten Gang antreten soll. Nur die gute Tat möchte mitkommen, sinkt aber mehrmals kraftlos zusammen, ehe sie es vermag.

Dann kam aber ein modernes biblisches Stück auf die Bühne, das der Schauspieler Wright Lorimer sich nach dem Werke eines unbekannt gebliebenen jungen Schriftstellers zurechtgestutzt hatte. Dieses Stück „The Shephard King“ ist schön ausgestattet und zieht noch immer. Eigentümlich berührte es auch, daß Paul Heyses „Maria von Magdala“, die in Deutschland nie recht Fuß faßte, hier schon 112 Vorstellungen erlebt hatte, als das Stück in Berlin noch verboten war.

Freilich darf man nicht vergessen, daß die sehr kostbare und ganz echte Ausstattung, die Mrs. Fiske dem Stücke zu teil werden ließ, viel zum Erfolge beitrug. Aber immerhin scheint es, daß, die Amerikaner gerade um ihrer Frömmigkeit willen an dem religiösen Drama Gefallen finden.

Von den hiesigen Bühnenschriftstellern waren es David Belasco und Clyde Fitch, die zuerst in den Vordergrund traten und schon in den neunziger Jahren des vorigen Jahrhunderts von sich reden machten.

David Belascos nicht zu bestreitender künstlerischer Sinn zeigte sich weniger in der Konstruktion seiner Dramen als durch deren geschmackvolle Inszenierung. Er blieb bis jetzt dem Melodrama treu. In einigen seiner Stücke ganz besonders im „Girl of the Golden West“ ist es ihm gelungen, charaktervolle Typen aus dem amerikanischen Leben zu schaffen. Allerdings hat sich Belasco auch oft die Hilfe anderer minder bekannter Schriftsteller geholt, die ihm die Fabel lieferten, und er half ihnen dafür auf die Bühne seines wunderbar ausgestatteten Theaters.

Clyde Fitch hingegen hat bei deutschen und französischen Possendichtern und vielen ernster zu nehmenden Schriftstellern Anleihen gemacht. Mit der großen Adaptionsfähigkeit und Geschicklichkeit der Amerikaner ist es ihm dann gelungen, aus diesen Motiven amerikanische Gesellschaftsstücke zu zimmern. Manchmal ließ ihm seine enorme Produktivität doch Zeit, etwas Eigenes zu schaffen. Er brachte viele Jahre lang ungefähr ein halbes Dutzend Stücke im Jahr auf die Bühne. Die oft starken Ansätze zu einer scharf pointierten Gesellschaftskomödie hat er dann stets unbarmherzig verwischt, um zu dem beliebten melodramatisch sentimentalischen Schluß einzubiegen. „The Girl and the Judge“, „The Climbers“, „Barbara Fritchie“ und „The Woman in the Case“ kann man als seine besten Stücke nennen. „The Woman in the Case“ ist sogar in den ersten drei Akten so stark, daß Clyde Fitchs Autorschaft angezweifelt wurde.

„The Woman in the Case“ handelt von einem Morde, der einem jungen Manne zur Last gelegt wird, der sich kürzlich verheiratet hat. Der Mord ist im Hause einer Dirne begangen worden. Die Frau des Angeklagten, die fest an ihren Mann glaubt, gibt sich dazu her, selbst als Dirne zu gelten, um die Freundschaft jenes Weibes zu erringen und das Geheimnis zu entdecken — was ihr gelingt. Ein anderer war der Täter. Die Szene, wie jenes Weib betrunken gemacht wird und die Frau anscheinend „mittut“, gehört zu den stärksten, die hier je auf der Bühne waren. Der Schlußakt ist aber eine sentimentale Wiedersehensszene der Gatten.

Das Stück, das zuerst wirklich in die speziell amerikanischen Zustände eingriff, hat aber nicht Clyde Fitch geschrieben. Der junge Henry de Mille, dessen Vater mit Belasco zusammen Melodramen geschrieben hat, brachte in seinem Erstlingsdrama „Strongheart“ einen ganz neuen echt amerikanischen Konflikt auf die Bühne: Die Rassenfrage. Ein junger Indianer, der auf einer Universität des Ostens studiert, liebt die Schwester eines Kollegen. Aber unerbittlicher als deren weiße Verwandtschaft zeigt sich sein Stamm. Er soll seinem Vater als Häuptling folgen. Die Liebenden müssen scheiden. Das Stück hat sehr lebensvolle Szenen. Zugleich hat es auch insofern ein neues Milieu eingebürgert, als es das erste Stück war, das aus dem Collegeleben gegriffen war. Es entstanden nun eine Menge Stücke, die ebenfalls in einem College spielten und den Sport unserer Jugend auf die Bühne brachten, aber sie waren ohne tieferen Gehalt.

Eine ganz neue Note schlug dann Charles Klein mit „The Lion and the Mouse“ an. Klein hatte sich allerdings schon durch „The Musicmaster“ den Weg auf die hiesige Bühne geebnet. Dieses Stück, das David Belasco mit David Warfield in der Titelrolle auf die Bühne brachte, enthielt auch schon neben mancher rührselig-melodramatischen Szene Anfänge einer Charakterisierung hiesiger Lebensverhältnisse. Allerdings mehr in Episodenfiguren und der Milieuschilderung. Es handelt von den Schicksalen eines Leipziger Musikers, dessen Frau mit einem reichen Amerikaner nach den

Vereinigten Staaten durchgegangen ist. Der Musiker kommt nach Amerika, um sie und besonders sein Kind zu suchen, das er auch findet. Das amerikanische Boardinghouse, in dem die hier gestrandete Künstler-Bohème aus allen Ländern zusammengekommen ist, bietet Gelegenheit zu einigen prägnanten Szenen.

Mit seinem nächsten Stück „The Lion and the Mouse“ griff nun aber Klein mitten in die großen Zeitprobleme Amerikas hinein. Er brachte keinen geringeren als John Rockefeller auf die Bühne. Im Herbst des Jahres 1905 fand die Premiere von „The Lion and the Mouse“ statt und bald erwies sich das Stück als sehr zugkräftig, obgleich es bei der Premiere kein Schlager war. Es ist über zwei Winter jeden Abend in New York gegeben worden, und andere Theatergesellschaften haben es in anderen Städten gespielt. Trotzdem ist das Stück weit davon entfernt, an die großen Zeitfragen, vor allem das Trustsproblem und die Monopolisierung des Kapitals in ernster Weise heranzutreten und die einschneidenden sozialen Konflikte zu schildern, welche sich daraus ergeben. John Ryder heißt Rockefeller auf der Bühne, und der Schauspieler, der ihn darstellte, kopierte genau Rockefellers Züge. Dieser Ryder hat allerdings einen häuslichen Konflikt dadurch heraufbeschworen, daß er durch seine kühnen Machinationen einen Familienvater, einen Mann von nur mittlerem Vermögen und Stellung, ruinierte und, zufällig liebt Ryders eigener Sohn die Tochter des Ruinierten. Diese, die kühne Maus, schreibt ein Buch, worin sie die skrupellosen Machinationen des Löwen bloßstellt, dann weiß sie als Gesellschafterin in sein Haus einzudringen, und noch stärkere Wahrheiten sagt sie ihm nun ins Gesicht. Der Löwe läßt sich das alles von der kleinen Maus gefallen. John Ryder verhilft schließlich ihrem Vater zu einer guten Stellung und gibt ihr seinen Sohn zum Manne. Aus Rockefellers Leben weiß man nichts von diesen Vorkommnissen und wahrscheinlich sind sie auch nie in der Weise passiert.

Aber Klein fühlte selbst, daß er die Zeitfragen doch gar zu sehr umschiffte hatte. Er beschloß ein neues Drama zu schreiben, in welchem wie er selbst ankündigte, Kapital und Arbeit die Grundlage der Fabel bilden sollten. Das neue Stück, das in der Saison 1906—1907 zuerst auf die Bühne kam, hieß „The Daughters of Men“ und diese Töchter der Menschen waren zwei Mädchen aus verschiedenem Stande. Die Reiche und die Arme lieben denselben Mann, einen jungen Rechtsgelehrten von radikalen Ansichten. Die Arme ist die Tochter eines Sozialisten und selbst sehr rot angehaucht, die Reiche stammt natürlich aus streng konservativen Kreisen. Die kleine Sozialistin ist ein frisches, sympathisches Geschöpf, und in ihren Reden findet sich manch echte und auch individuelle Wendung. Aber ihre schließliche Verzichtleistung zugunsten der reichen Braut, sowie die friedliche Vereinigung der verschiedenen politischen Parteigänger, die sich im Arbeitszimmer des jungen Volkstribun finden und von ihm sehr willig in allgemeiner Brüderliebe vereinigen lassen, zeigt, daß Charles Kleins dramatische Kunst der Behandlung sozialer Fragen vorderhand nicht gewachsen ist.

Auch Clyde Fitch hat in demselben Jahr gefunden, daß er der „Mode“, zu sozialen Fragen Stellung zu nehmen, seinen Tribut zahlen mußte. So entstand sein „The Straight Road“. Aber Clyde Fitch bewies, daß er hier absolut nicht in seinem Element war. Er verfiel in grobe Effekthascherei. Er hat es unternommen, ein Mädchen aus dem Sumpf zu schildern, das eine Settlement-Arbeiterin heben will. Einige höchst abgeschmackte, unwahre und verbrauchte Possenmotive sind eingeflochten, Verstecken in einem

Schranke usw., und schließlich wird die eigentliche Rettung der Gefallenen durch den lieben Mond bewirkt, der gerade als sie wieder zur Schnapsflasche greift, das Bild der Mutter Gottes beleuchtet.

Diese stümperhaften Versuche, mit den großen sozialen Tagesfragen zu kokettieren, wurden nun aber durch einige andere Stücke in den Hintergrund gestellt, die von Schriftstellern herrührten, welche neu ins Feld traten.

Professor Anspacher Kaufman von der Columbia-Universität überraschte durch sein Stück „The Embarrassment of Riches“, worin er mit scharfer Satire zeigte, wie die Millionäre unter dem Pretext der Settlement-Arbeit Spielhöllen nahe der Bowery aufsuchen, — aber natürlich mußte der Makel dadurch doch wieder übertüncht werden, daß eine junge Millionärin, die sich bescheidenerweise für ihre eigene Sekretärin ausgibt, als ein wahrer Engel waltet und den armen „Settlementworker“ heiratet.

„The Undertow“ von Eugene Walter ist um vieles bedeutender und ein gewaltiger Schritt vorwärts, denn das vom Standpunkte eines Sozialisten geschriebene Stück stellt unser ganzes politisches System an den Pranger und ist dabei als Drama ganz vorzüglich ausgearbeitet. Eugene Walter ist ein junger Journalist, der die bürgerliche Presse aufgegeben hat. Und sein Held Wells tut dasselbe, aber nicht um Dramen zu schreiben, sondern um sich unbehindert ins politische Getriebe stürzen zu können. Er arbeitet in einer westlichen Stadt für einen Mayor von radikaler Färbung — der sich aber als käuflich erweist. — Wells wird selbst mit in den Verdacht gezogen, ist auch durchaus kein Tugendspiegel, aber nicht in seiner Prinzipienuntreue, sondern in seinem Hange zum Trunke liegt sein Makel. In wirkungsvollen Szenen, die aber nicht effekthascherisch, sondern echt anmuten, prallt Wells mit dem Präsidenten des Gastrust zusammen, der zugleich an der Spitze der kapitalistischen politischen Partei steht. Wells Verlobte ist in dessen Hause angestellt und Whitelaw, der Präsident, möchte durch ihren Einfluß den fähigen und gefährlichen Gegner ins eigene Lager locken. Aber trotzdem dieser unter dem ungerechten Verdacht zu leiden hatte, sogar das Gefängnis ihn aufnahm, seine eigenen Parteigenossen ihn verlassen haben, und er einsieht, daß die Menschen noch nicht reif dafür seien, völlig zu begreifen, wo sie ihr Heil zu suchen hätten, beschließt er, unentwegt für die Sache weiterzuarbeiten. Hand in Hand mit Mary, seiner Braut, verläßt er des Whitelaws Haus. Dieser bleibt allein. Er, der Reiche, ist auch der politische Sieger geblieben, aber es dämmert ihm doch, daß es etwas höheres als Geld und äußere Ehren gibt!

Diese Fassung war dem lieben Publikum etwas zu fremdartig. Es verlangt nach dem siegreichen Helden und nach einigen gröberen Effektszenen. In einer zweiten, künstlerisch weit tiefer stehenden Fassung wurde das Stück einige Wochen später aufgeführt, aber es war noch zu radikal, um sich dauernd auf der Bühne halten zu können. Doch vor kurzem ist das Stück auch in Buchform unter dem Titel „The Great Issue“ erschienen. Für Amerika eine Ausnahme, denn hier werden sehr selten Dramen gedruckt.

Ein politisches Stück, das schon in der Saison 1906—07 auf die Bühne kam und noch immer zieht, ist „The Man of the Hour“ von George Broadhurst. Es spiegelt die Mache der hiesigen Politiker mit großer Echtheit und ist dramatisch sehr gut aufgebaut. Nicht von hohem literarischen Wert, aber ein realistischer Ausschnitt aus dem täglichen Leben unserer Politiker.

Auch in diesem Stücke handelt es sich um die Bürgermeisterwahl. Die beiden dominierenden Parteien wollen sich nicht nachsagen lassen, daß ihre Wahl auf einen geschäftsmäßigen und käuflichen Politiker gefallen sei, so stellen beide denselben Kandidaten auf; einen intelligenten jungen Mann, der sich bisher ganz von der Politik ferngehalten hat. Die Typen der beiden politischen Parteiführer sind vorzüglich dem Leben abgelauscht und mit trefflicher Satire gezeichnet. Es kommt schließlich eine Art Kompromiß zustande, um dem von beiden Parteien gewünschten Bürgermeister zum Siege zu verhelfen. Benett, als der beiderseitige Kandidat, wird gewählt und nimmt seine Pflichten sehr ernst. Er wird ihnen auch nicht untreu, als er das ganze Vermögen seiner Braut gefährden muß, weil er dafür eintritt, daß die verschiedenen geschäftlichen Transaktionen aus den Händen weniger Kapitalisten an die Stadtverwaltung übergehen sollen, denn er hat sich verpflichtet, als Bürgermeister gerade dafür zu arbeiten. Die Persönlichkeit des Mayors ist fast zu ideal gehalten. Bei den hiesigen Verhältnissen, die die amtierenden Beamten zu Puppen in den Händen der Partei machen, ist es fast unmöglich, daß die Beamten sich des Einflusses derer, die ihnen zum Amt verhelfen, ganz entziehen. Der Wert des Stückes liegt daher auch nicht in der Charakteristik und psychologischen Durchführung der Hauptperson, sondern in den Einzelheiten der Handlung. Sie sind ein treues Spiegelbild unserer Zustände, und es ist bedeutsam, daß die hiesige Gesellschaft sich dieses jetzt vorhalten läßt.

Auch Upton Sinclairs Roman „The Jungle“, der in so prägnanter und packender Weise die Gräuel der Chicagoer Schlachthausverhältnisse enthüllte, kam auf die Bühne. Aber das Thema ist absolut nicht für ein Drama geeignet; Sinclair hatte sich dazu verleiten lassen, unter Beihilfe von Margaret Mayo ein Sensationsstück daraus zu fabrizieren, über das wir am liebsten schweigen.

Hingegen kamen in der für die Fortschritte und die Vertiefung des amerikanischen Dramas höchst wichtigen Saison 1906—07 noch mehrere Stücke auf unsere Bühnen, die wenigstens kurze Erwähnung fordern, da sie sich auch mit unseren sozialen Verhältnissen beschäftigen, wenn auch nicht in so eingehender Weise wie die oben besprochenen Stücke.

„The New York Idea“ von Langdon Mitchell ist eine scharfe Satire auf die Ehe, richtiger Scheidungsverhältnisse unserer „400“, „Clothes“ (Kleider) von Avery Hapgood und Chauncey Pollock, geißelt die Putz- und Renommiersucht der amerikanischen Frauen, die lieber alles aufs Spiel setzen, als hinter anderen Damen ihrer Kreise in ihrer Erscheinung zurückzustehen.

Das westliche Drama hat in demselben Theaterjahr seinen bisherigen Höhepunkt erreicht, denn Wm. Vaughn Moody, Professor der mittelalterlichen Literatur an der Universität in Chicago, hat ein Drama geschaffen, das von echtem literarischem Wert ist „The Great Devide“. Ein Motiv von psychologischem Interesse liegt ihm zugrunde und Form und Sprache sind künstlerisch. „The Great Devide“ hat eine doppelte Bedeutung. Die große Teilung ist sowohl der Name der Bergkette, die das Land von Arizona teilt, als im übertragenen Sinn das Motiv des Dramas. Drei wilde Burschen, „Desperadoes“, überfallen ein Mädchen, das zufällig auf einem einsamen Rancho allein zu Hause ist. Sie würfeln um den Besitz der schönen Ruth und diese kommt nach einem qualvollen innern Kampfe zu dem Entschluß, sich dem einen, der ihr nicht ganz so verroht vorkommt, anzubieten, wenn er sie von den beiden andern menschlichen Bestien befreien will. „Stephen Ghent“ geht auf den Vor-

schlag ein und will die „Teilung“ der Beute derart vornehmen, daß er seine beiden Spießgesellen mit Schmuck und Geld abfindet. Einer ist zufrieden, der andere muß aber sein Leben lassen, da er das Mädchen mit Ghent teilen möchte.

Die übrigen Akte zeigen nun die Kämpfe Ruths, die schließlich wirklich in Liebe für Ghent entbrennt, sich aber deren schämt, weil sie sich und ihm nicht vergeben kann, wie er sie gewonnen hat. In Ghent ist der Typus des primitiven Menschen aus dem wilden Westen treffend geschildert, der neben den räuberischen Eigenschaften auch die ursprünglichen nobeln Instinkte besitzt. — Nach einer Trennung, die Ruth veranlaßt, finden sich beide dauernd im Vollbewußtsein ihrer Liebe und ihrer Läuterung wieder.

Die Saison 1907—1908 war weit minder reichhaltig. Im Herbst waren verschiedene Stücke, die an sich nicht ganz wertlos waren und in anderen Jahren gewiß manche Wiederholung erlebt hätten, durchgefallen. Dies war der finanziellen Krise zuzuschreiben. Nun trauten sich die „Managers“ für längere Zeit gar nicht mit neuen ernsten Stücken vors Rampenlicht, sondern beschränkten sich auf die Wiederholungen alter Stücke oder höchstens gab es Premieren von ganz leichter und seichter Ware, die immer ihr Publikum findet.

Gegen das Frühjahr gab es doch noch einige Uraufführungen, die den Durchschnitt überragten. Als soziale Dramen kommen vor allem zwei in Betracht:

„The Witching Hour“, von Augustus Thomas und „The Servant of the House“ von Charles Rann Kennedy.

„The Witching Hour“, die Hexenstunde, ward von der Premiere an, die im Frühwinter 1907 stattfand, bis auf einige Wochen Pause ununterbrochen gespielt. Augustus Thomas ist kein Neuling auf der Bühne, er hat schon mehrere erfolgreiche Melodramen geschrieben und im Herbst 1907 kam auch sein recht interessantes Drama „The Rangers“ auf die Bühne. Die Erstaufführung fiel mitten in die Finanzkrise, und das Stück verschwand bald wieder vom Repertoire. „The Witching Hour“ kam nur einige Wochen später zur Erstaufführung und erlebte dauernden Erfolg. Das kam jedenfalls daher, daß Thomas diesmal Saiten angeschlagen hatte, die bei den Amerikanern lebhaften Anklang fanden: Politik, Spiel und Mystik. Das Drama spielt im Staate Kentucky, wo die politische Korruption auch vor dem Verbrechen nicht zurückschreckt. Das Stück knüpft an die heftigen Parteikämpfe an, die vor acht Jahren zur Ermordung des Gouverneurs Göbel von Kentucky geführt haben. Jack Brookfield, ein einflußreicher Politiker, liebt das verbotene Spiel. Auch ein Staatsanwalt, der die Nichte Brookfields zur Frau begehrt, beteiligt sich an den Spielabenden. Das Mädchen aber liebt den jungen Clay Whipple, dessen Mutter Helen die Jugendliebe Brookfields war. Schon deshalb begünstigt der Politiker die Ehe mit Clay. Der Staatsanwalt ist ihm nur ein angenehmer Spielgenosse. Der Konflikt beginnt, als Clay einen angetrunkenen Bekannten und Spielgenossen Brookfields erschlägt, weil er zudringlich gegen Viola war. Der Staatsanwalt hat selbst der Tat beigewohnt, und es ist unmöglich diese zu vertuschen, er will die Gelegenheit benutzen, seinen Rivalen zu beseitigen. Clay wird verhaftet und ins Gefängnis gebracht. In Brookfield vollzieht sich nun allmählich eine Wandlung. Helen gewinnt immer mehr Einfluß, während Politik und Spiel ihm leid wird. Zugleich wird er auch mit dem alten Richter Prentice befreundet, der Helens Mutter geliebt hat und an die

Beeinflussung durch Konzentration und an Ideenübertragung glaubt. Er bekehrt Brookfield zu seinen Anschauungen, und dieser entdeckt geheime Kräfte in sich. Als der Tag der entscheidenden Gerichtsverhandlung kommt, gelingt es Brookfield von seiner eigenen Wohnung aus durch Gedankenübertragung einen der 12 Geschworenen so zu beeinflussen, daß er für Clays Freisprechung eintritt. Auch den Staatsanwalt versöhnt er nachher durch hypnotischen Einfluß und natürlich findet er sich noch mit Helen zusammen, während deren Sohn seine Nichte freit.

Das Stück enthält treffende Satire auf unsere korrupte Politik, und es fehlt auch nicht an Witz und Humor.

Aber an literarischer Bedeutung und Tiefe steht „The Servant of the House“ viel höher. Dies Stück sollte zuerst in England zur Aufführung gelangen — Kennedy ist Engländer — aber die Aufführung wurde dort nicht gestattet. So kam Kennedy nebst seiner Gemahlin, die als Edith Wayne Matthison auftritt, und Walter Hampden, der die Titelrolle darstellt, sowie dessen Frau, die auch mitwirkt, nach Amerika. Das Personal wurde hier noch durch den vorzüglichen Charakterspieler Tyronne Powers ergänzt. Diese „Associate Players“, wie sie sich nennen, haben zum ersten Male ein Ensemble ohne „Star“ gebildet, das den besten europäischen gleichwertig war. Fast jeder der mitwirkenden Künstler hatte schon als Star gespielt. Das Stück ist also kein amerikanisches Werk, kann aber, da es hier zuerst zur Aufführung gelangte, seiner Bedeutung halber nicht übergangen werden.

In dem Drama sind Realismus und Symbolismus geschickt verwoben, und der Verfasser tritt ganz unverhohlen für den Sozialismus ein, den er aber nicht als unvereinbar mit einem reinen Christentum ansieht. Doch wird das orthodoxe Kirchentum sehr scharf angegriffen. Die Hauptpersonen sind drei Brüder. Der eine ist ein englischer Bischof in Indien, der andere ein Vikar in England und der dritte ein Arbeiter. Dessen Frau ist früh gestorben, und der kinderlose Vikar hat sein Töchterchen adoptiert, aber von ihm wollen der Vikar und seine Frau nichts wissen, weil er ein Trinker ist.

Bei Beginn des Stückes werden der Bischof von Indien und der Bischof von Lankashire, der Bruder der Vikarsgattin, erwartet. Die Kirche des Vikars soll umgebaut werden, weil aus der Tiefe schlechte Gerüche aufsteigen, die von einem alten Grabe herzurühren scheinen. Die beiden verwandten Bischöfe sollen raten und helfen. In dem Stücke gilt diese vermodernde Kirche als Symbol des heutigen Christentums.

An dem Tage, an dem der Vikar Bruder und Schwager erwartet, stellt er einen indischen Diener an, der aber niemand anders ist, als der Bischof aus Indien. In seiner Erscheinung gleicht er der überlieferten Gestalt des Christus. Diese Bischofsreligion ist universell und gänzlich frei vom christlichen Sektierergeist. Auch beweist er, daß ihm tatsächlich alle Menschen, ob reich oder arm, als Bruder gelten. Ganz entgegengesetzt sind die Anschauungen des Bischofs von Lankashire, für den die Kirche ein Geschäft ist, um sich zu bereichern. Zufällig kommt nun auch Robert der dritte Bruder, der Kanalarbeiter ist. Er soll die Abzugskanäle unter der Kirche reinigen und ist glücklich, bei dieser Gelegenheit sein Kind wiederzusehen. Er hat längst das Trinken aufgegeben und im Sozialismus seine Religion gefunden. Ungemein wirkungsvoll ist die Szene, in der der geldgierige und fast blinde Bischof von Lankashire den Arbeiter für den Vikar hält. Als er seinen Irrtum einsieht, ist er entsetzt, daß er sich mit einem so gewöhnlichen Menschen an einen Tisch gesetzt hat. Durch den milden, aber gebieterischen Einfluß

des Dieners, dem sich niemand entziehen kann, kommt zwischen dem Vikar und seinem Bruder Robert eine Versöhnung zustande. Mary gelangt wieder zu ihrem Vater, und der Bischof von Lancashire wird aus dem Hause gejagt. Der Vikar streift die Hemdärmel auf, um mit seinem Bruder Robert die Kanäle unter der Kirche zu reinigen. Das bedeutet, er will an einer Reorganisation der christlichen Kirche arbeiten und versuchen nach Jesu Lehren zu leben.

Zum Schluß gibt sich dann der Diener als der Bischof aus Indien zu erkennen.

Kennedy plant noch sechs Dramen, die sich alle mit sozial-ethischen Problemen befassen sollen.

Bald wird für das amerikanische Drama auch eine neue Pflegestätte eröffnet werden, durch das „New Theatre“, das reichlich subventioniert wird und nicht wie die Bühnen des Theatertrust kommerziellen Zwecken dienen soll, sondern in das abwechselndes Repertoire guter moderner und auch klassischer Stücke eingeführt werden wird.

Die Versuche mit einer freien Bühne, dem Mangel an Instituten, die nicht nur das kommerzielle Interesse im Auge haben, abzuweichen, haben für Uraufführungen noch wenig erreicht. Die „Progressive Stage Society“ und einige andere Vereinigungen, die die Ziele einer freien Bühne verfolgten, konnten hauptsächlich wegen Geldmangel nicht weiter existieren.

Die deutsche freie Bühne, die erst vor einem Jahre gegründet wurde, war allerdings sehr erfolgreich und zählt bereits über 800 Mitglieder. Aber man hat sich bisher darauf beschränkt, gute Stücke auszuwählen, die ohnehin auf dem Repertoire unseres deutschen Theaters standen, und die eine moderne Tendenz verfolgten. Aber eine Weiterentwicklung wird auch hier stattfinden. Es ist sicher, daß sowohl die dramatische Produktion als auch die Darstellungskunst in den letzten 5 Jahren hier sehr gewachsen sind. Vor allem das Interesse an beiden, denn nur wenn dieses vorhanden ist, können ja die Talente zur Geltung kommen. Sie haben sich jedenfalls nicht erst in dieser kurzen Zeit entwickelt, aber erst jetzt beginnt man den dramatischen Autoren, die etwas Ernstes, besonders auf sozialem Gebiet, zu sagen haben, nach und nach die Tore der Bühnen zu öffnen.



DR. CHRISTINE TOUAILLON, VORAU, STEIER-MARK: VIER DEUTSCHE NEU-ROMANTIKER.



IE geistige Entwicklung der beiden verflossenen Jahrhunderte wird von demselben gesetzmäßigen Zug beherrscht. Der höchsten Schätzung des Bewußten, Klaren, Abgegrenzten folgt stärkstes Verlangen nach dem Unbewußten, Dämmerhaften, Zerfließenden. Der Aufklärung folgt die Romantik, dem Naturalismus die Neuromantik auf dem Fuße. Keine Mode, sondern wahrster Ausdruck der Sehnsucht, die alle Herzen durchdringt und sich in den mannigfaltigsten Formen äußert. Beständig flutet der geistige Strom zwischen den beiden Polen hin und her;

beständig wechselnd und in beständiger Ergänzung und Erneuerung begriffen. Erst das entwickelte Bewußtsein weiß das Unbewußte zu schätzen; erst der Besitz des Bewußten weckt die Sehnsucht nach dem Unbewußten; und in dem tiefsten Dunkel des Unbewußten wird wieder der Wunsch nach dem Licht geboren.

Die deutsche Dichtung drohte zu versanden; nun strömen ihr frische Quellen von allen Seiten zu. Wieder, wie in den Tagen der Romantik fühlen die Dichter den geheimnisvollen Zusammenhang zwischen dem Menschen und der Natur, wieder lebt alles, was sie umgibt, und wieder bietet sich die ganze Welt mit ihrem unendlichen Reichtum dem Künstlerblick dar. Sie erkennen, daß nicht bloß die Sinnenwelt Stoff der Kunst ist, sondern daß sich hinter ihr noch ein Feld von unendlicher Fruchtbarkeit ausdehnt; sie möchten dem Geheimnis aller irdischen Zusammenhänge auf die Spur kommen: dem Geheimnis der Zeit, jenes schauerlichen Zwischenraumes, der heut und gestern unüberbrückbar trennt, dem Geheimnis des Raumes möchten sie die Zunge lösen, und ihre Dichtung ist ein ewiges Ringen mit den Rätseln der Welt. Wieder fragen die Dichter nach der Schönheit des Lebens statt nach seinem Nutzen, ihr Blick übersieht das Ganze, statt an dem Teil zu haften; wieder schildern sie Menschen, die von Sehnsucht erfüllt sind, die nach dem Kern suchen, statt sich mit der Schale zu begnügen. Ein zarter Hauch durchweht ihre Dichtung, in dem die irdischen Dünste durch Zeit und Ferne geläutert sind; zauberhafter Schmelz überkleidet ihre Sprache, die aus dem Unbewußten schöpft und ihre Bilder aus dem Kinderleben, aus Märchen und Sage, aus längstvergangenen Zeiten nimmt. Und wieder wählen sie ein Milieu, in dem sich die stärksten Lebensgefühle entfalten können, in dem nur das Tiefste, Vergeistigteste, Allgemeinste des täglichen Lebens gilt.

Wie die Romantik geht auch die Neuromantik von der Sehnsucht aus. Sehnsucht nach allem, was jenseits der Sinne liegt, Sehnsucht nach freieren Lebensformen, Sehnsucht nach Schönheit und Kraft füllt ihre Seele. Aber sie sieht ein Ziel; sie begnügt sich nicht mit dem Wunsch, sondern sie sucht ihn durch die Tat zur Wirklichkeit zu machen. Nicht wie die Romantik zerschellt sie am Fels des Lebens, sondern sie schwingt sich an ihm empor. Sie flieht das Leben nicht, sondern sie ringt mit ihm, bis es sie segnet. Ihr ist die Natur Freund und Erlöser, die der Romantik zwar höchster Quell des Schönen, aber zugleich seltsam fremd und grauenhaft war; ihr ist das eigene Ich voll Reiz und Lockung, aber es ist doch nur ein Glied der großen heiligen Natur, der sie sich gläubig hingibt, während es der Romantik die Achse des Lebens und der Kunst war. Im Streben nach Universalität verliert sie sich nicht ins Uferlose, sondern sie sucht das Universum im einzelnen darzustellen. Während die Dichtung der Romantik im Kampfe gegen die Überschätzung der Form zerfloß, bannt sich die Neuromantik in feste Formen, ohne diese über den Inhalt zu stellen; während das Ende der Romantik darin besiegelt war, daß sie über dem Geist den Körper vergaß, beginnt die Neuromantik die richtige Mitte zwischen Körper und Geisteswelt, zwischen Ding und Idee zu finden. Aus allem Romantischen sah das Grauen, die Verzweiflung heraus; die Neuromantik aber beginnt sich zur Harmonie durchzuringen und macht so das Leben, indem sie es bemeistert, zum höchsten Kunstwerk.

Am deutlichsten stellen derzeit wohl Hugo von Hofmannstal, Arthur Schnitzler, Hermann Hesse und Ricarda Huch den Weg dar, den die deutsche

Neuromantik geht. Sie lassen alle Saiten anklingen, die über das Herz des modernen Menschen gespannt sind. Jeder von ihnen sucht auf seine Weise die Romantik zu überwinden, in der seine Wurzeln ruhen; jeder auf seine Weise die Erlösung zu finden, die der Romantik versagt war.

In ihrem Denken und Fühlen stehen Hofmannsthal und Schnitzler der Romantik am nächsten. Das Wesen der Romantik, die sich so glühend nach dem Leben sehnte, war im tiefsten Grunde doch Lebensverneinung, da sie das réelle Leben nicht zu fassen und zu meistern verstand. Auch Hofmannsthal und Schnitzler, den beiden aus semitischem Blut Stammenden, liegt die Lebensverneinung nahe. Sie erkennen wohl, daß das Leben das Höchste, für uns Menschen das Einzige sei, aber sie e r k e n n e n es nur; das ursprüngliche sichere Fühlen ist in ihnen zu schwach, als daß sie vermöchten, sich blindlings, gläubig, vertrauend dem Schicksal hinzugeben, wie das Hesse und Huch, die beiden Arier, tun. In beiden liegen auch Keime zu dem Künstlichen, Spielerischen der Romantik, aber sie empfinden diese Keime als Gefahr und gestatten ihnen kein übermäßiges Wachstum.

Die Unfähigkeit, sich dem Leben einfach hinzugeben, bildet den tragischen Kern des Hofmannsthalschen Lebens und Schaffens. „Nie ganz bewußt, nie völlig unbewußt“ lebt er; stets ist sein Ich gespalten —: nur das halbe Ich erlebt, das andere beobachtet sich beim Erleben; er und seine Gestalten erleben ihr „Leben wie ein Buch“. Das Einfache fehlt ihm und ihnen; sein „überwacher Sinn“ läßt ihre geheimsten Regungen zu Worten werden. Das Ursprüngliche, Elementare fehlt dem Dichter und seinen Geschöpfen. Man fühlt, daß ihre Schicksale nur Phantasieschicksale sind, daß sie sich vor dem wirklichen Leben scheu zurückziehen würden. Darum gleiten sie oft wie Traumgestalten vorüber, mit aller Buntheit und Verworrenheit des Traumes, von den Schleiern der Dämmerung und der Nacht umflossen. Sie haben nichts vom Leben als die Sehnsucht. In ein paar Stunden oder in ein paar Tagen spielen sie sich ab; sie rücken Tod und Leben so eng zusammen, daß allerdings von beiden die berauschendste Wirkung ausgeht.

Auch die Natur bringt Hofmannsthal und seinen Gestalten keine Erlösung. Sie ist ihm weniger wichtig als der Mensch, und er sucht auf sie zu wirken, statt sie auf seine Menschen wirken zu lassen. Sie ist ihm keine freundliche, heilende Macht, wie sie es den beiden Ariern Hesse und Huch ist, sondern sie ist ihm etwas Unheimliches, Schönes, aber Grauenhaftes. Dieses Grauen spielt überhaupt in seiner Dichtung die größte Rolle. „In alles, was wir tun, ist die Nacht vermengt“, sagen seine Menschen; hinter allem sehen sie ein schreckliches Geheimnis. Hofmannsthals Leben und Dichten ist ein steter innerer Kampf gegen die Natur und das Leben, eine Auflehnung gegen das Unentrinnbare, ein trotziges Nicht-besiegt-sein-wollen der Idee durch die Realität.

Trotz ihrer großen Schönheit verschafft seine Dichtung darum keine Erhebung und Erlösung. Er und die Romantik krankten an demselben Übel, aber er hat es als Kranken erkannt und kann es darum vielleicht überwinden.

Auch Schnitzler ist Pessimist, aber er ist dabei kein Melancholiker. Auch er faßt das Leben nicht mit kräftiger Hand, aber das bereitet ihm keinen Schmerz. Er betrachtet es mit leiser Ironie, aber wenn er auch weiß, daß es im Grunde ihm so gut wie allen ein Geheimnis ist, so hat er sich doch in ihm zurechtgefunden. Auch er kennt das Grauen, aber er betrachtet es ohne Bangen, wie der Naturforscher seltsame und noch unerklärte Vorgänge in der Natur betrachtet und nachdenklich registriert. Man muß

nur nicht zu intensiv leben wollen, muß mehr Beobachter als Mitkämpfer sein.

Die alten romantischen Fragen und Klänge ziehen sich durch seine Dichtung, aber sie sind ihrer abgrundtiefen Sehnsucht entkleidet. Hinter seinen Gestalten liegt ein Geheimnis; ihnen ist, als kämen sie von einer Reise und hätten in ihrem Hause nur ausgeruht; sie erscheinen sich und uns, als hätten sie schon einmal anderswo gelebt, als sei ihr jetziges Leben nur eine von vielen Erscheinungsformen. Aber es ist ein Geheimnis, das nicht der Dämmerung bedarf, und Tageshelle herrscht auch in allen Dichtungen Schnitzlers. Er teilt mit der Romantik das Bedürfnis nach dem Leben, aber es ist bei ihm mehr das Anklammern des Materialisten ans Dasein des Materialisten, der weiß, daß mit dem Tode alles zu Ende ist: wie denn überhaupt in Schnitzler beständig der Materialist auf seltsame Weise den Romantiker ergänzt.

In der Form ist er ganz Romantiker; seine Dichtung besteht aus einem beständigen Durcheinander von Traum und Wachen, Spiel und Wirklichkeit, Kunst und Leben. Häufig auch sieht der Dichter seinen Personen lächelnd über die Achsel; was aber in der Romantik als „romantische Ironie“ nur zuoft alle Wirkung vernichtete, bildet bei ihm, der dieses Kunstmittel mit Maß zu handhaben weiß, einen eigenen Reiz der Darstellung.

Obwohl von denselben Grundanschauungen ausgehend, bilden Hermann Hesse und Ricarda Huch doch die stärksten Gegenpole zu Hofmannsthal und Schnitzler. Wie diese trotz der Reichtümer und Glücksmöglichkeiten, die das Leben vor ihnen ausbreitet, es nicht in ihre Arme nehmen können, so müssen es jene trotz der Kämpfe und Schmerzen, die es vor ihnen auftürmt, ganz ans Herz drücken. Ihnen ist die Natur das Süßeste und Schönste, das Erste und das Letzte. Wie Hofmannsthal und Schnitzler am stärksten aus dem Geist herausleben, leben Hesse und Huch am stärksten aus dem Gemüt heraus, und wie jene der Kunst am nächsten stehen, stehen diese dem Leben am nächsten.

Hesses Dichtung ist die Dichtung eines Wanderers. Er gibt sich ganz der Natur hin, der Mensch kommt ihm erst in zweiter Linie. Er ist ganz mit ihr verbunden; was sie will, dem fügt er sich, das ist sein Glück. Das Schicksal tritt dagegen zurück; darum entbehrt seine Dichtung der lauten Kämpfe, der vielen Menschen, der starken Konflikte. Die romantische Sehnsucht, die auch er kennt, ist keine Sehnsucht nach dem Leben, sondern Sehnsucht nach der Natur, in die er sich ganz einhüllen, versenken, begraben möchte. Auch er fühlt seine Endlichkeit und Vergänglichkeit, aber nicht mit Empörung, nicht einmal mit Schmerz. Denn wenn er als Endliches vergeht, dann geht er im Unendlichen auf, kehrt dorthin zurück, wo er ehemals war, wohin er heute sich sehnt, und ruht friedlicher als jetzt im Schoß des geliebten Alls. Von allen Seiten schildert er die Natur; zu jeder ihrer Erscheinungsformen steht er im Verhältnis der Liebe; nicht bloß dem Wald und den Wolken weiß er ihre Schönheit abzulauschen, sondern auch den Elementen, denen er sich geheimnisvoll verbrüderet fühlt.

Seine Helden erfüllt süße Sehnsucht, die nicht nach Befriedigung verlangt. „Wandernd, überall fremd, schwebend zwischen Zeit und Ewigkeit“ ruhen diese schönen Kinder der Neuromantik auf der Erde, während ihr Wesen doch nicht ganz in der Erde beschlossen ist.

Lebendiger, heißer, stürmender ist Ricarda Huch. Unter den Neuromantikern ist sie die aktivste Natur. Sie hat bitter und heiß gekämpft,

bevor sie den Weg der Befreiung fand; sie ist aber nicht bei der Frage stehen geblieben wie Hofmannsthal, nicht bei Schnitzlers leise ironischem Lächeln; nicht bei der Flucht in die Natur wie Hesse: sie hat den Kampf des Romantikers mit dem Leben aufgenommen und ihn ehrlich zu Ende gekämpft.

Sie ist über die Romantik hinausgegangen und hat in der Natur ewige Gesetze und in ihrer Ewigkeit Trost gefunden. Die Erkenntnis der Notwendigkeit hat ihr und ihren Menschen Ruhe gegeben. Aber das Leben gilt ihr noch mehr als die Natur; so sehr sie diese liebt, so könnte sie doch nicht, wie Hesse, einsiedlerisch bei ihr Glück finden; der Mensch und seine Kämpfe sind ihr unentbehrlich.

Ihre Menschen sind echt romantisch. Nicht von öffentlichen, sondern von inneren Konflikten bewegt; mit ganzem Herzen lebend und darum auch zuzeiten ganz aufgerieben und vernichtet. Aber sie kämpfen sich durch; sie bleiben nicht wie die Romantiker und ihre Gestalten stehen, während sie weiter sollten; sie handeln, wo das Leben Taten verlangt; sie wollen nicht ewig Jünglinge bleiben, sondern sie verstehen in Schönheit zu reifen und alt zu werden. Die Sehnsucht zehrt sie nicht auf, macht sie nicht unfähig zu leben, sondern sie klingt wie ein wehmütig schöner Ton bei allem, was sie erleben, leise mit.

Lieblicher als alles andere im Leben erscheint ihr, der Frau, die Liebe; sie weiß ihre Süßigkeit ebenso zu schildern wie ihre Glut; sie weiß, wie es auch die Romantiker wußten, daß selbst die Liebe den Abgrund zwischen Seele und Seele nicht zu überbrücken vermag, und darum durchzieht Wehmut auch ihre Schilderungen glücklichster Liebe.

Wie die Romantik macht sie das Wunderbare zum Gegenstand ihrer Dichtung, aber während diese ihm objektive Wahrheit zuschrieben, legt sie ihm bloß subjektive Wahrheit bei, indem sie es aus den Gedanken ihrer Menschen entstehen läßt.

So hat die Neuromantik in Deutschland die Romantik fortgesetzt und hat sie zu überwinden begonnen. Sie steht fester auf der Erde, sie weiß, daß das Leben eine Größe ist, mit der man rechnen muß, über die man nicht durch sehnsüchtige Träume hinweggleiten kann. Die Idee hebt sie zwar über das Materielle des Daseins hinaus, aber ihre Ehrfurcht vor dem gewaltigen Leben in seiner Gesamtheit ist doch so groß, daß sie nichts verlangt, als seinen Spuren folgen zu dürfen.



JULIE ADAM, WIEN: NORDISCHE PLASTIKER DER SPRACHE.



IE Dichtkunst ist nicht Gemeingut der Gebildeten wie die Musik und die Malerei: „Und doch ist sie die reichste unter allen Künsten und auch die tiefste. Sie erschließt das Reich des Sichtbaren, mit dem Wort aber offenbart sie zugleich das geistige Leben,“ sagt F. Th. Vischer.

Die Bücher sind eben die Gedankenschreine der Menschheit. Da liegen sie aufgespeichert, die großen Ideen über Welt und Leben und alle Gefühle,

aus denen sich das Dasein zusammensetzt. Denn nur der Dichter erlebt das Leben, oder wenigstens jenen Bruchteil, den das inkonstante Ich in einem bestimmten Augenblick „Leben“ nennt. Und er beherrscht das kostbarste Instrument: die Sprache. Gleich einem unendlich feinen Fluidum dringt die Poesie in alle ihre Poren ein. Die Schwingungen dieses Fluidums sind die Untertöne. Und ihre Akkorde, für deren Auflösung unser Gehör viel zu wenig fein ist, erkennen wir als Klangfarbe. Die Klangfarbe wird immer reicher an Nuancen, bis sie nur mehr durch das viel gebrauchte und mißbrauchte Wort Stimmung ausgedrückt werden kann. Sie verleiht der Sprache jene unvergleichliche Bildkraft, die sie befähigt, das Reich des Sichtbaren zu erschließen und mit dem Wort gleichzeitig das geistige Leben zu offenbaren.

Merkwürdig viele Plastiker der Sprache, die gleichzeitig die feinsten Ausstrahlungen des psychischen Lebens zum Ausdruck bringen, sind Nordländer. Und der modernste unter diesen modernen Dichtern heißt Johannes V. Jensen.

Ihm wurde die Heimat bald zu klein, und er sah sich daher die „bunte Welt“ von allen Seiten an. Das Schauen war bei J. V. Jensen stets die Hauptsache: Die bis zur Grenze des Möglichen verfeinerten Sinne nahmen die Außeneindrücke auf, dann erst verarbeitete sie die Psyche des Dichters. Auf diese Art prägt J. V. Jensen die neuen Werte für das Weltgefühl. Und betrachtet jede Umgrenzung als ein Hindernis für die Entfaltung des Ichs, der Persönlichkeit. Darum wohl spielen die beiden Romane „Madame D'Ora“ und „Das Rad“ in Amerika, in New York und Chicago.

Der Däne Jensen braucht eben viel Raum für seine Stimmungsbilder. Sogar wenn er dem Alltag nachdichtet, geschieht es im Rhythmus des Weltpulsschlages. Und er sprüht von Talent, von Geist und — von Raffinement. Kein Gesetz existiert für ihn, er schafft sich alles selbst, auch die Form. Dabei wirft er die heterogensten Dinge durcheinander und überschreitet sogar häufig die Grenzen des Bewußtseins: Heimliche Gedanken, die andere stets zu verscheuchen trachten, kommen dabei ans Licht und Sensationen aller Art wechseln miteinander ab. Auch spiritistische befinden sich darunter. Und alles ist Handlung. Nicht verwebt mit der Handlung, sondern selbst aktiv, sogar die Schilderungen. Der Leser wird von diesem Wirbel erfaßt und in Abgründe hinuntergezogen und dann plötzlich wieder emporgeschleudert. Und in atemloser Spannung hastet er vorwärts, immer vorwärts, denn der Dichter hält ihn bis zum Schluß fest und noch darüber hinaus.

Der eigentliche Held beider Romane („Das Rad“ ist eine Fortsetzung von Madame d'Ora) ist der Theologe Evanstone, ein Mörder und ein Dieb. Er verstrickt seine Opfer in Verbrechen, die er selbst begangen hat, suggeriert sie ihnen und stiehlt ihnen, wenn die furchtbaren Aufregungen ihre Bewußtseinssphäre verschoben haben, die Gedanken. Auf Gedanken hat er es hauptsächlich abgesehen: Er will eine Weltreligion gründen, die ihm alles untertan macht. In „Madame D'Ora“ wird Prof. Hall, ein bekannter Gelehrter, sein Opfer, in „Das Rad“ der Dichter Lee.

„Das Rad“ beginnt mit einem historischen Essai — Vorwort oder Einleitung ist für diesen Anfang nicht die richtige Bezeichnung — über die blonde Rasse. Nach J. V. Jensens Ansicht ist die Geistesgeschichte der Menschheit seit Beginn des Mittelalters nur die der Germanen. Er nennt z. B. die Renaissance, jene Epoche, wo sich die blonde Rasse im Süden aus-

breitete: Leonardo, Michelangelo, Tizian waren nordischer Abstammung. Auch Cervantes „Don Quixote“ ist nur ein Spiel nordischer Phantasie.

So geht es im Sturmschritt weiter durch die Länder und durch die Zeiten. — Hemmungen sind für Jensen etwas ganz Unbekanntes — bis die Vorgeschichte Amerikas abgeschlossen ist. Sie bildet ja nur den Sockel für den Wunderbau einer neuen Kultur, der drüben, jenseits des Ozeans, aufgeführt werden soll.



Der Schwede Henning Berger wählte ebenfalls Chicago zum Schauplatz seines Romanes „Ysail“. Berger ist, was die Handlung anlangt, der Antipode J. V. Jensens, aber ebenfalls einer der großen nordischen Plastiker.

Mit der Beschreibung eines Sturmes beginnt das Buch: „Eines Nachmittags im September stand im Norden über Clarkstreet, der Hauptstraße Chicagos, eine große Wolke, die man mit einem Hammer in einer Riesenf Faust vergleichen konnte.

Langsam stieg die Wolke. Sie deckte die blasse Wölbung des Parks und hüllte die entlegenen Teile der Straße in bleifarbene Schatten. Aber noch leuchtete über den, dem Fluße zunächst gelegenen Querstraßen die westliche Sonne und streifte Clarkstreet wie mit breiten Bändern.

Die Wolke erstreckte sich jetzt fast über die ganze Himmelsöffnung zwischen den Dächern der langen Straße. Oben am Lincolnpark, dessen Grün mit der Wolkenwand verschmolz, schien sie dicht auf den Häusern zu ruhen, nach Süden zu sank sie tiefer und tiefer. Die Sonne war verschwunden, ein oder der andere Regentropfen fiel groß und schwer wie ein schwarzer Klatsch auf den Asphalt.“

Die Schilderung der Verkehrsstörung infolge des Tornado ist das Meisterstück H. Bergers: Chaotisch wirr ist dies Straßenbild, in Nacht getaucht, nur die Blitze werfen ein grelles Licht auf einzelne Szenen. In jäher Flucht jagen die Trams von dannen, die Menschen fliehen kreischend vor dem Unwetter und alle Torflügel werden krachend zugeschlagen. Der Tornado fährt ja wie rasend daher und bringt gleich Ströme von Wasser mit. Sie überfluten alles, dringen überall ein.

Geradenwegs aus den von Sturm gepeitschten Regensfluten kommt Ysail, die Zigeunerin, auf Hugo Nördling, den Helden von H. Bergers Roman, zu. Ihr dünnes Kleid klebt an dem Körper, um die schwarzen Schlangenflechten, die dicht am Kopf anliegen, spielen Blitze und die weitgeöffneten Augen von der Farbe hellen Weines sind ein getreues Spiegelbild des Aufruhrs in der Natur.

Der junge Erfinder, der in Amerika sein Glück machen will, sieht in Ysail eine Verkörperung alles dessen, wonach er sich trotz der Nüchternheit seines Berufes immer gesehnt. Fast willenlos folgt er ihr in Woslücks Keller, den Sammelpunkt vieler Gestrandeter, und berauscht sich an den Liedern, die sie zur Gitarre singt. Er versteht die Worte nicht, aber eine ungebändigte Wildheit liegt in den Liedern des Weibes, das den Druck der Zivilisation nicht kennt, und gerade das lockt ihn an.

Von dieser Stunde an träumt Hugo nur mehr von Ysail und auch ihr scheint der blonde Riese nicht gleichgültig zu sein. Aber sie weiß genau, was ihre Schönheit wert ist, und er hat vorderhand nichts zu bieten. Endlich erhält Hugo den Posten bei Frazer & Chalmer und fast gleichzeitig einen größeren Vorschuß, weil die Erfindungen, die er gemacht hat, einen reichen

Gewinn versprechen. Er kauft einen kostbaren Ring und eilt in die Prärie hinaus zu Ysail. Verheißungsvoll lächelnd bereitet die Zigeunerin den Trank, auf den er einschläft — um nach vielen Tagen im Krankenhaus von Chicago zu erwachen. — Man fand ihn nackt und bloß weit draußen in der Prärie. Aber trotzdem vergißt er Ysail nie. Das Lebensgefühl, das ihn in ihrer Nähe durchdrungen, ist und bleibt die einzige Wärmequelle seines Daseins.

Und die Erinnerung an die schöne Zigeunerin ist an die Straße gebunden, in der er sie zum erstenmal gesehen: Clarkstreet wird ihm zum Symbol des Lebens. Der Tornado wütet dort immer am stärksten, und wie welke Blätter treibt er die Menschen vor sich her. Nur wenige haben die Kraft, sich ihm entgegenzustemmen — und von Woslücks Keller am Rand der Prärie bis zu den Marmorpalästen im Lincolnpark vorzudringen. Hugo gehört zu den wenigen.



Verner v. Heidenstam wurde sein Vaterland, Schweden, ebenfalls zu klein. Und die nordische Natur, ja auch die Menschen dort oben erscheinen ihm farblos. Sein Roman „Endymion“*) spielt, wo heute noch die Welt am buntesten ist, im Orient.

In der Einleitung sagt Heidenstam: „Die Abendländer haben es verlernt, sich zu freuen. Die Erinnerung, daß unter Leiden das Christentum begründet ward, beherrscht alle ihre Gedanken. Darum ist das Morgenland die letzte Zuflucht für die Freude der Vorzeit und — für die persönliche Freiheit. Es beherbergt noch mancherlei, was unsere Vorfahren durch Balder, dem Hellenen unter den Asen, dem jugendlich holden Gott der Sonnenwärme und der milden Jahreszeit symbolisieren. Aber schon geht es dem Verfall entgegen; daran trägt nur der Schatten des Kreuzes die Schuld. Er wird zusehends länger und wo er hinfällt, gedeiht nur das Leid.“

Im Zeichen dieser Jours-gris-Gedanken, wie der Dichter sie nennt, steht „Endymion“. Es ist die Geschichte des Morgenländers Emin, der hingerichtet wird, weil er zwei Kinder, die ihm nahe stehen, nicht dem Christentum ausliefern wollte: der Religion des Leides.

Man muß den Roman lesen, um ihn zu verstehen. Seine Symbolhaftigkeit ist eine ganz eigentümliche und oft ist sie nur angedeutet, gleichsam zwischen den Zeilen verborgen. Und der Hintergrund ist überall kühn entworfen und dann sehr fein ausgeführt: die Landschaften vom Libanon und die Straßenbilder aus Damaskus.

„Endymion“ ist gleichsam der Schlüssel zu Heidenstams merkwürdigstem Roman „Hans Alienus“. Ein Buch, das trotz seines Reichtums an Gedanken und trotz seiner wunderbaren Ausschmückung durch historische Gemälde, wie sie noch kein Künstler ersonnen, wenig Beachtung findet.

Hans Alienus ist die Personifizierung eines nordischen Poeten, dessen Sonnensehnsucht sich bis zum äußersten gesteigert hat, dadurch wurden seine Gedanken und Gefühle so intensiv, daß sie sich gleichsam gegenseitig ausschalten, um der Phantasie einen noch größeren Spielraum zu gewähren. Das ist der Grund, weshalb er sich um so unbefriedigter fühlt, je tiefer er in die Wissenschaft eindringt. Sie erscheint ihm schal und leer und er glaubt das höchste Menschliche in einem Sardanapal zu erblicken, nicht aber in einem Gelehrten. Das Schöne entbehren zu müssen, nennt er des Lebens

*) Reclam 2952/53.

größte Pein und erstrebt „eine geläuterte Mischung der Schönheit, die im fünften Akt der Antike über dem Palatin erglühete, mit jener, die sich in den Salons unserer Reichen ängstigt“.

Der Schönheitssucher Hans Alienus kann in unserer Zeit nicht heimisch werden. Er forscht nach dem Weg zum Hades und findet ihn auch endlich. Nun trinkt er aus dem schwarzen Wasser des Stix und mit dumpfem Getöse rollt die Zeit zurück, Jahrtausend um Jahrtausend.

Hans Alienus steht auf der höchsten Stufe des Sonnentempels im alten Babylon. Er ist der Herrscher über Himmel und Erde, der Allmächtige, der sogar der Sonne gebietet, stille zu stehen! Und er zieht nach Ninive, um mit Sardanapal Orgien der Schönheit zu feiern. Dieser Triumphzug ist großartig beschrieben: Bild reiht sich an Bild, eines prachtvoller als das andere.

Hans Alienus wandert weiter durch Indien und durch Ägypten, durch Griechenland und das Römerreich. In Jerusalem lebt er zur Zeit Christi und verkehrt mit dem Erlöser der Menschheit. Er wird Kaiser, ja er wird sogar Gott. Und als solcher schafft er eine neue vollkommene Erde.

Jetzt erst erkennt er die Grenzen, die dem Menschen gezogen: die neue Erde ist schön, alles wohl geordnet, aber sie ist doch nur sein Werk. — Gedemütigt durch diese Erkenntnis kehrt Hans Alienus in die Gegenwart zurück und heim zu seinem Vater. — Nun versteht er den alten Mann, der da sagt: „Könnte ich nur annähernd einen Sinn erraten in dem Seltsamen, das wir Leben nennen.“



Ein Bilderkünstler anderer Art ist der Däne Laurids Bruun. In dem Roman „Die Mitternachtssonne“ erreicht die mit allen Lebenswerten gesättigte Spannung nahezu dieselbe Höhe wie bei J. V. Jensen. Es werden jedoch weder kriminalistische noch spiritistische Sensationen angewendet: Beim Anblick der Mitternachtssonne soll der kranke Herzog, der die Sünden der Väter und — die der eigenen Jugend büßt, Beruhigung finden, eine Genesung ist längst ausgeschlossen. Am Bord der Yacht, die den Kurs nach Norden genau einhält, befindet sich auch seine Geliebte, Adeline Holzer, der er den Kosenamen: Mitternachtssonne gegeben. Sie und ihre Kammerzofe sind die einzigen Frauen auf dem Schiff.

Der Kommandeur Grube, ein deutscher Nero, ist gewohnt, die schrecklichsten Qualen auszusinnen, um sich alles gefügig zu machen. Als Gouverneur in den Kolonien hat er durch seine Grausamkeit die Einnahmen um ein Bedeutendes erhöht. Es stehen ihm daher noch große Ehren bevor, ja er hofft sogar darauf, Vizekönig zu werden. Grube hat eine Leidenschaft für die schöne Adeline gefaßt, sie verzehnfacht die Aufregung, die die hellen Nächte ohnedies zur Folge haben. Der kleine Schwarze, sein Diener, weiß davon zu erzählen, ihn mißhandelt er in ordentlich kannibalischer Weise.

Auch der kranke Herzog kann in den weißen Nächten nicht schlafen. Und hat er einmal für ein paar Minuten Ruhe gefunden, dann kräht der Hahn. Der arme Hahn, der von Berufs wegen bei Morgengrauen krähen muß, also jetzt niemals Ruhe findet. Obwohl dies unausgesetzte Krähen ihm den Schlaf fast vollständig raubt, gestattet der Herzog nicht, daß das arme Tier getötet wird. Er beobachtet sogar mit einer Art Wollust, wie es sich zu Tode kräht.

Endlich, wie die allgemeine Aufregung scheinbar schon ihren Höhepunkt erreicht hat, ist der Polarkreis erreicht: „Draußen schwebt die Sonne groß und rot gerade über dem Horizont. Sie berührt die Scheidelinie zwischen Himmel und Meer, zwischen Zeit und Ewigkeit. Es sieht aus, als fließe sie in die Wasserfläche hinein, als zögere sie unentschlossen.

Vom Meeresrand aus breitet sich das Licht zartgolden mit grünen und violetten über den Wogengängen zitternden Schatten auf der lichtbewegten Fläche aus“.

Dies wunderbare Schauspiel lockt Gedanken und Gefühle hervor, die sonst nie bis an die Oberfläche dringen. — Sogar Grube sinnt angesichts der Mitternachtssonne über die Vergänglichkeit alles Irdischen nach.

Nun tritt der soziale Gedanke, der bei Bruun meist die Hauptrolle spielt, stark in den Vordergrund. Eine Höllenmaschine befindet sich an Bord. Sie ist genau eingestellt, und es währt nicht mehr lang, so fliegt das Schiff in die Luft samt dem Herzog und — Grube. Es folgen Szenen, die mit einem Irrsinnsanfall des Herzogs und mit der Gefangennahme Grubes enden. Sie sind ordentlich packend in ihrer dramatischen Wirkung.

Bruuns epische Gestaltungskraft weist stets diesen Zug auf. Wie auf einer Bühne bewegen sich die handelnden Personen, und niemals fällt eine von ihnen aus der Rolle. Sein bedeutendstes Werk: „Der Ewige“ besteht aus unzähligen solcher Szenen, von denen jede einzelne so lebenswahr dargestellt ist, daß sie sich für immer in das Gedächtnis des Lesers einprägt.

In „Der Ewige“ versucht Bruun „das Zeitliche überall als spiegelndes Moment der Ewigkeit anzuschauen und das Individuelle als in Endlichkeit versinnlichten Ausdruck der ewig bewegten Weltseele, die alles umfaßt, was da war, was ist und was kommen wird. So ist das Streben und das Ziel des Buches, und soweit ist es gleichzeitig ein historischer Kultur- und ein moderner Sozialroman“.

Es beginnt wieder so merkwürdig wie viele Bücher von Nordländern: Die Johannesnacht, die kürzeste des Jahres, ist die einzige, die Ahasver schlafend verbringen darf. Mit seinem Erwachen am Ende der Rue St. Vincent in Paris, wo er an eine alte Gartenmauer gelehnt, von den Irrfahrten eines langen Jahres ausruhte, fängt die Geschichte Hector Mirrs, eines Pfarrerssohnes aus Norwegen, an.

Hector träumt seit den Tagen der Kindheit nur von Bildern und Farben, aber er sieht alles ganz anders, als es wirklich ist: Auf dem ersten Bild, das er malt, kauert Ahasver, der hier Wekki-Sidd heißt, mit geradezu grünen Schatten in dem alten Gesicht auf der Kuppel der Sacre cœur Kirche. Darüber spannt sich ein dunkler Himmel voller Sterne. Sieht man jedoch näher hin, so entdeckt man hinter jedem Sternenpaar einen dunklen Kopf und ausgebreitete Adlerflügel, die den Himmel gleichsam verdunkeln. Und die leuchtenden Sterne sind nichts anderes als die entsetzlich gierigen Augen dieser Adler.

Das Bild findet keinen Käufer, obwohl es nach des berühmten Malers Trouots Ansicht nicht schlechter ist, als mancher andere Schund im „Salon“.

Kurze Zeit nach dem Mißerfolg mit dem Bild stirbt Nanette, die fröhliche sorglose Nanette, mit der Hector in dem kleinen Stübchen hinter der Moulin de la Galette wohnt, bei der Geburt eines Kindes. Um das Kind, das einzige, was ihm geblieben ist, vor Hunger zu schützen, tritt Hector in einer Jahrmarktsbude als Fakir auf. Die Kleine muß in einen Korb kriechen, aber gleich unten bei einer Öffnung wieder heraus. Dann sticht Hector mit einem langen

Messer hinein und zeigt dem entsetzten Publikum den leeren Korb. Die kleine Nanette vergißt das Herauskriechen und Hector ersticht sie.

Nun weiß er bestimmt, daß es keinen Gott gibt, daß das Leben nur ein erbärmliches Spiel ist. In dem Augenblick, wo er ihm freiwillig ein Ende machen will, sagt Wekki Sidd sanft und beruhigend: „Es ist ja nur ein Augenblick!“ Er denkt dabei an seine eigene, fast zweitausendjährige Wanderung.

Hector vergiftet einen der herrlichen Löwen des Jardin des plantes, statt sich selbst zu töten und flieht dann nach London. Dort lernt er Sonja Ljubow kennen, die das Schicksal zur Mutter seines Sohnes, Sonio, bestimmt hat. Er rettet sie, die in einem öffentlichen Haus gefangen gehalten wird, vor dem vollständigen Untergang, kehrt mit ihr nach Paris zurück und heiratet sie.

Die beiden wohnen in einer Dachkammer im „Hause Gottes“. So wird Vater Gorots Kneipe im Erdgeschoß scherzweise genannt. Viele Menschen gehen dort ein und aus und jeden einzelnen zeichnet Bruun klar und scharf umrissen, aber auch gleichzeitig mit dem liebevollsten Verständnis für seine Persönlichkeit. So entsteht eine Reihe von Genrebildern aus dem Pariser Volksleben, die wohl zu den besten dieser Art gehören.

Mit der Geburt Sonios ist Hectors Geschichte eigentlich zu Ende gedichtet. Und es beginnt die seines Sohnes in dem Wekki Sidd den zukünftigen Erlöser der Menschheit sieht.

Der Knabe hat einen kummervollen Blick mit auf die Welt gebracht. Er kann auch die traurigen Gesichter hungriger Menschen nicht sehen und träumt nur von einem hohen Berg den er erklimmen muß.

Schon frühzeitig verläßt Sonio das Elternhaus. Seine Qualen versteht nicht einmal die Mutter. Erst sucht er Betäubung im Reichtum, im Genuß. Aber schon nach kurzer Zeit ist er dessen überdrüssig und geht mit Pater Cechio nach Rom. Er will durch die Macht des Glaubens von seinem Leid genesen. In Rom wird er nur zum willenlosen Werkzeug der Kirche, aber seine Visionen bringen Aufruhr in die Gesellschaft.

Da erschließt ihm Claire, die Tochter des französischen Gesandten, eine neue Welt: die der Kunst. Und weil er alle Eindrücke so intensiv in sich aufnimmt, überwältigt ihn die Größe und die Schönheit dieser neuen Welt, von der er bis jetzt nichts ahnte.

Und seit Sonio weiß, was Rom für die Geschichte der Menschheit bedeutet, träumt er nur mehr von der Vergangenheit der ewigen Stadt. Diese Traumbilder sind fast immer in die schwebenden Stimmungen des Ausklangs der Antike getaucht. Er sieht die Pracht von einst, aber sie blendet ihn nicht, weil die Patina der Zeit über dem Edelmetall liegt, überhaupt alle grellen Farben längst verblaßt sind. Und Marc Aurel und Petrus erscheinen ihm. Und er sieht, wie das Göttliche in ihnen die Zeiten überdauerte. Nach diesem Göttlichen sucht er, seit er denken kann.

In Rom findet er es nicht, da liegt es in Tiefen verborgen die ihm nicht zugänglich sind. Er greift wieder zum Wanderstab und zieht weiter.

Arm und krank findet er in den Bergen ein Obdach und arbeitet für das tägliche Brot. Dabei wird ihm die Bedeutung der Worte des Erlösers immer klarer: „Liebe deinen Nächsten wie dich selbst!“

Eines Tages suchen zwei Verfolgte Schutz bei Sonio: Stephan Duscha, ein russischer Jude, und Sterwa Smerth. Sterwa wird seine Gefährtin, mit ihr zieht er wieder weiter, in die Welt hinaus. In das kalte Leben, das er

um jeden Preis durchwärmen will! Und immer mehr ringt er sich zu der Erkenntnis durch, daß es nur ein Allheilmittel für die gequälte Menschheit gibt: die Nächstenliebe.

Nach der sozialen Seite ist „Der Ewige“ geradezu unerschöpflich.



Die Zahl der nordischen Plastiker der Sprache ist sehr groß. Die lyrischen Stimmungskünstler beanspruchen wieder einen Raum für sich. Und ebenso die vielen, die die seltsam verschlungenen Wege zum Ich, zur Einzelseele verfolgen. Und fast jeder Dichter schrieb Werke, die sich nirgends einordnen lassen — oder überall.

Die Übertragungen dieser Romane sind Nachdichtungen, Kunstwerke für sich. Um sie zu schaffen, mußten die Übersetzer in die fremde Sprache eindringen, soweit es ihnen, den Fremden, eben möglich ist. Darum steht auch dem Leser die Übersetzung gewöhnlich näher als das Original; die oberflächliche Kenntnis einer Sprache reicht ja für solche Werke niemals aus.



ANANDA K. COOMARASWAMY, KALKUTTA: ZIELE INDISCHER KUNST.



Die ganze Eigenart indischer Kunstphilosophie wurde von Sukracharya in folgende Worte gekleidet: „Wenn der Bildner ein darzustellendes Objekt durchaus begreifen will, muß er nachsinnen. Sein Erfolg wird in direktem Verhältnis stehen zur Intensität dieses seelischen Vorgangs. Kein anderer Weg kann zum Ziele führen; das bloße sinnliche Anschauen des Gegenstandes reicht hierzu nicht hin“.

Die bloße Darstellung der sichtbaren Natur ist niemals Ziel indischer Kunst gewesen; wohl kein wahrhaft indisches Kunstwerk wurde nach dem Leben, nach einem wirklichen Vorbilde, kein religiöses Gemälde unter Zugrundelegung realer Gegenstände geschaffen. Erinnerung, Phantasie und seelisches Anschauungsvermögen waren für den indischen Künstler stets bessere Mittel zu diesem Ziele, denn er sollte immer die Idee malen und darstellen, die hinter der sinnlichen Erscheinungsform waltet, keineswegs aber die Einzelheiten der Erscheinungswelt, die für ihn ja bloße Illusion ist, festhalten. Denn trotz aller pantheistischen Vorstellungen vom Durchdringen der ganzen Welt durch den göttlichen Geist, bleibt die Natur für die Vorstellungswelt des Inders doch immer nur ein Schleier und keine Offenbarung. Die Kunst darf sich nicht auf Darstellung der Erscheinungswelt beschränken, sie muß zu ahnen und darzustellen suchen, was das Wesen der Dinge selbst bedeutet.

Viele Kritik ist an der indischen Kunst deshalb geübt worden, weil sie nicht „naturwahr“ sei. Man tadelt jedes Werk, das ein noch nicht Gesehenes, das eine abstrakte Idee darstellt, weil es der Natur nicht entspreche. Was aber ist Realität? Was ist Wahrheit? Der indische Denker antwortet: daß

die Natur, daß die Welt der Materie für ihn bloß durch Vermittlung der Sinne wahrnehmbar sei, und daß er keinen Anlaß habe zu meinen, diese Sinneseindrücke vermittelten ihm irgend eine wirkliche Erkenntnis der innewohnenden Eigenschaften der Dinge, Er geht noch weiter und stellt sich die Frage, ob es denn überhaupt eine Realität der Dinge außerhalb der Vorstellungswelt seiner eigenen Seele gebe. Diese Vorstellungen nun — seine Ideen — darzustellen, ist für ihn ein höheres Ziel der Kunst als die Abbildung der materiellen Dinge.

Allerdings gibt es eine bedeutsame Richtung indischer Kunst, die von diesem Grundsatz durchaus abgegangen ist: Die indo-persische Porträt-schule. Gerade sie aber zeigt, daß es gewiß nicht künstlerisches Unvermögen war, das in den meisten anderen Fällen die indischen Künstler von realistischer Darstellung abhielt. Die Maler der indo-persischen Schule, denen das P o r - t r ä t Selbstzweck ist, nicht aber die Darstellung der Gottheit und des Übermenschen, wissen sehr wohl bis ins feinste Detail der Natur nachzuspüren, ihr Charakteristisches festzuhalten. Immerhin haben auch diese Künstler versucht, die Ideen, die hinter der Stirne walten, die Empfindungen, welche die Gesichtszüge beleben, die seelische Eigenart, die ihr Modell auszeichnet, in ihre Bildwerke miteinzubeziehen. Auch sie treiben Ideenkunst.

Man macht der indischen Kunst häufig den Vorwurf, daß sie technisch unvollendet sei und vor allem die menschliche Gestalt nicht in harmonischer Weise erfasse.

Es ist wahr, daß der Inder sich bisher die Normen der individuellen Menschenschönheit vielleicht nicht ganz klar gemacht hat. Das ganze Augenmerk der Idee zugewandt, hat seine Kunst das Übermenschliche oft durch das Ungeheuerliche ausdrücken wollen. Trotzdem ist die typische Schönheit, welche einer religiösen oder historischen Tradition entspricht, für den Inder immer anziehender als die mit den zufälligen Zügen eines konkreten Dinges verbundene, wechselnde Anmut. Die Kunst ist für ihn schöner als die Natur selbst, denn der ersteren traut er zu, daß sie das Wahre, Absolute vor den Zufälligkeiten behüte. Andererseits ist nichts in der Welt für ihn unrein, alles Leben ist ein heiliges, kein Ding ist minder heilig denn ein anderes, denn alle sind ja Erscheinungsformen des Unendlichen, das eins ist mit der Welt. So kann jedes Ding als Symbol des Ewigen aufgefaßt und als solches Symbol benutzt werden. So sucht der Künstler, auf allen Wegen, in der Darstellung aller irdischen Dinge, dem Überirdischen sich zu nähern, die ewigen Werte durch Werte irdischer Schönheit abzubilden; darauf verzichtend, das eine, unbedingte Wesen der Gottheit selbst begrifflich zu ermitteln, sucht er im Endlichen das Unendliche, malt er in der Liebe der Geschlechter das Streben der Seele zum Weltgeist, bringt er die menschliche Freude an der Natur in Beziehung zur Flucht des Persönlichen: Nie stellt er das Ding um des Dinges willen dar, sondern immer um des Göttlichen willen, das aus ihm spricht. Überaus charakteristisch für diese Bindung des indischen Geistes an religiöse Vorstellungskreise ist es, wenn Sukracharya sagt: „Ein Bildnis, in dem die Menschengestalt dem Ideal der heiligen Sastra-Bücher entspricht, ist schön. Wohl mögen manche glauben, daß nur das, was den Geist ergötzt, als schön anzusehen sei, aber Harmonien, die nicht denen der Sastra entsprechen, können dem gebildeten Geist nicht als Harmonien erscheinen“. Die Natur, die durch das Medium des menschlichen Geistes gesehen ist, bedeutet ihm mehr als die Wirklichkeit. Ähnlich ist es mit der Architektur; auch Gebäude

sollen die Unendlichkeit symbolisieren, an sie gemahnen. Jeder Stein eines Tempels oder einer Stadt hat eine transzendente Bedeutung. Der Architekt sucht nicht individuelle Pläne zu verwirklichen, sondern er schöpft aus seiner Eingebung, die eins ist mit dem Weltgeist, und sucht diese geistigen Werte zu Stein werden zu lassen, auf daß sie in ihrer Einheit mit dem Unendlichen dauern möchten.

Selbst die ornamentale Kunst Indiens ist von religiösem Geiste erfüllt. Der Künstler in seiner Liebe zur göttlichen Natur bringt überall ornamentale Formen von Vögeln, Blumen und Tieren an, mit denen er sich eins fühlt als seinen Geschwistern im All, niemals aber sucht er, diese Blumen und Vögel realistisch darzustellen, immer schafft er aus seinem Gedächtnis und seiner Phantasie heraus, verbindet sie mit reinen, phantastischen Zügen in ein ornamentales Ganze.

Indiens Stellung zur Konvention und Tradition ist eine eigene, der Europas entgegengesetzt. Beide sind für Indien: historisch und notwendig gewordene Werte, eine Sprache, welche sich die Generationen geschaffen haben, ein Mittel, durch gegebene Zeichen in allen gebildeten Volksgenossen gleiche Ideen zu erwecken, wie sie des Künstlers eigene Brust erfüllten. „Müßte sich jeder Künstler oder auch nur jede künstlerische Gruppe diese Sprache in individueller Weise bilden, so wären sie in der Lage eines Mannes, dessen Sprache von einem kleinen Volksstamme verstanden wird, der und dessen Werke überall sonst fremd in der Fremde sind.“ So erklärt es sich, daß indische Kunst in ihrem Wesen durchaus konservativ ist, und hierzu kommt noch, daß die indischen Ideale, die indische Sehnsucht nach der stets weiter schreitenden Vergeistigung bis zur Vereinigung mit dem allumfassenden Weltgeist seit vielen Jahrhunderten dieselben gewesen sind. Indische Künstler sehen immer wieder in der Darstellung des einen großen Motivs höchstes Ziel ihrer Kunst und bedienen sich hierzu der in den Jahrhunderten gewordenen konventionellen Zeichen, wodurch sie denn auch gewiß von allen Volksgenossen verstanden werden.

So kommt es, daß die indischen Bildwerke verschiedener Jahrhunderte und verschiedener Künstler tatsächlich einander überaus ähnlich sind, wenngleich die Künstler durchaus nicht kopiert haben, sondern jeder aus der Tiefe seines Innern heraus in Sehnsucht des erhabenen Zieles geschaffen hat. So haben viele Jahrhunderte all ihre Kraft auf die Darstellung des sitzenden Buddha gewandt, so wie christliche Jahrhunderte all ihre Ideale, ihre Sehnsucht, im Heiland am Kreuze oder der jungfräulichen Gottesmutter versinnbildlichten. Indiens Ideal ist die ewige Ruhe und Unwandelbarkeit, wie sie das Wesen der Gottheit ausmacht, und Buddha als ihr Sinnbild wird darum in erhabener Einfachheit, höchster Konzentration des Geistes, frei von jeder Aufmerksamkeit auf sinnliche Dinge dargestellt. Die Buddhagestalt ist ja zugleich auch die höchste Verkörperung indischen Volksgeistes und indischer Volksentwicklung, und so wie sie im Gedächtnis der Rassen fortlebt, so beherrscht sie die nationale Kunst.

Das war durch all die Jahrhunderte; heute freilich scheint ein Wendepunkt in Indiens Geschichte gekommen zu sein und damit auch in Indiens Kunst. Altindischer Idealismus und präzises Können des Abendlandes stehen sich auf Indiens Boden, in seinen Kunstschulen, seinen Zeitschriften, seinem geistigen Milieu gegenüber. Viel zeitgeheilte Traditionen brechen, neue Möglichkeiten eröffnen sich. Aber auch jener altindische Idealismus selbst,

im plötzlichen Daseinskampfe neuerwacht und sich wieder urgewaltig auf sich selbst besinnend, wird zur lebendigen Potenz und erschüttert die Seelen der Landeskinde.

Pulsierendes Leben ist in die Kunstkreise Indiens eingezogen, gleichwie auch das soziale und allgemeine kulturelle Leben der Nation sich in einem lebhaften Gärungsprozesse befindet. Wenn eine neue indische Kultur sich aus dem Widerstreit der gegenwärtigen Mächte entwickelt, wird eine Kunst und Tradition der neuen Ideen und Stimmungen in Farbe wie in Vers und Prosa erstehen.

Die indischen Seelenkräfte, die indische Sehnsucht nach Vergeistigung wird auch hier bestimmend walten. Vielleicht daß, wie sie einst die eigene Nation erhoben, die indischen Künstler, in neugewonnener Fühlung mit den anderen Völkern, der ganzen Kulturmenschheit Wegführer und Tröster werden mögen. Sie werden all den anderen Nationen zukommen lassen, was Indien in Jahrtausenden der Verinnerlichung geschaut, was es, ferne dem wirtschaftlichen Treiben der fortschreitenden Zeitalter, bei materiellem Hungern und physischem Hinschwinden der einzelnen, an Erbgütern der Seele gesammelt.



SOWAN TOKONAGA, TOKYO: ALTE UND NEUE KUNST IN JAPAN.



JAPAN'S Zivilisation und Kunst sind auf die Koreas und Chinas zurückzuführen. Speziell als Chinas Sprößling ist die japanische Kunst in ihrem Beginn zu betrachten. Lange blieb sie unter dem Einfluß der naturalistischen Schule chinesischer Malerei. Als diese ihre höchste Blüte hatte (unter der Ming-Dynastie im 15. und 16. Jahrhundert), erlebte auch Japan seine bisher letzte, größte Kunstperiode.

Allerdings ist es ihm bald gelungen, die Meister an wahrhafter Durchdringung der darzustellenden Objekte zu übertreffen. Kumashiro Yuhi und So Shiseki entwarfen Blumen- und Vogelgemälde von so feiner Linienführung und so strahlender Farbe, daß die bloße Naturnachahmung der Chinesen hinter dieser Gestaltungskraft weit zurückblieb. Auch Masnyama Okyo folgte chinesischen Vorbildern, verdankt aber manches auch dem Studium europäischer Malerei. Ein weitergehender Einfluß der europäischen Kunst konnte erst nach der großen Revolution dieses Jahrhunderts Platz greifen. Seit dieser Zeit haben Europas Wissenschaften und Künste, Technik und Staatseinrichtungen, Sitten und Gebräuche in Japan Eingang gefunden und sind im Begriffe, die einheimische Zivilisation gänzlich zu verdrängen.

Von der reinen Malerei gilt dies nicht in ganz dem Grade, denn hier konnte Japan auf eine ureigene Kulturblüte hinweisen, der Europas Kunst nichts absolut Überlegenes entgegensetzen hat. Immerhin schickten sich mehrere japanische Künstler, so vor allem K. Kawamura, H. Yamamoto, C. Asai und andere an, die europäische Weise der Ölmalerei auch ihrerseits anzuwenden, aber mächtige Widerstände von altkonservativer Seite erhoben sich gegen die neue Richtung, und für eine Zeitlang trat dieselbe wieder in

den Hintergrund. Trotzdem ging die Entwicklung weiter; die Art des Zeichenunterrichts in den Schulen, die, ganz europäisch, auf Präzision in Form und Farbe das Hauptgewicht legt, beeinflusste naturgemäß auch die künstlerischen Bestrebungen der jüngeren Generation. Die vielen Kopien und Drucke europäischer Gemälde, die in Japan im Umlauf sind, vermittelten des weiteren innige Fühlung mit europäischen Kunstidealen. Vor allem das Kunstgewerbe europäisierte sich. Die Drucke in den Revuen und Büchern werden mehr und mehr nach westlichem Muster ausgeführt, und Ölgemälde zieren die Wohnungen der Reichen und Adligen. Reklamebilder macht man gleichfalls in Öl. Weniger und weniger gibt man sich mit der schattenhaften, andeutungsweisen Darstellungsart zufrieden, wie sie der alten japanischen Technik eigen gewesen, mehr und mehr verlangt man Schärfe und Plastik des Ausdrucks. Schon von alters her, von den chinesischen Vorbildern, hatte ja die japanische Kunstübung einen gewissen Naturalismus mitgebracht; unter europäischem Einfluß ist derselbe noch weitaus intensiver geworden. Die Architektur vor allem geht in letzter Zeit durchaus in europäischen Bahnen. Die Amtsgebäude, Postanstalten, Versammlungshallen, Banken, wie auch die Paläste der reichen Bourgeoisie, alles wird in europäischem Stil ausgeführt. Auch die Ausschmückung der Wände gleicht sich der europäischen an; man verwendet außer den Ölbildern Marmorstatuen und europäische Möbel. Ebenso haben Beamte, Offiziere und Studenten die einst so charakteristisch-geschmackvolle Gewandung mit europäischen Kleidern vertauscht.

Nur in der reinen Kunst, die jenseits aller materiellen Gesichtspunkte, um des Ideals willen, gepflogen wird, herrscht auch heute noch altjapanischer Geist. Im Sinne der klassischen Schule stellt man die Wesen der Natur, Blumen und Vögel, Wasserfälle und Schneegefilde in zarter, geisterhafter Weise dar, die ihnen innewohnende Poesie, den traumhaften Zauber ihrer Seele ahnen lassend. Echt pantheistisches Fühlen bestimmt noch heute Japans Malkunst, und die Wirkungen, die ihr zu Gebote stehen, werden in keiner europäischen Nachahmung wiedergegeben. Gerade die Einfachheit der japanischen Technik, die mit ihren wenigen Linien scheinbar nur das Leichtzuerzielende beabsichtigt, ist dem Gewaltigsten am nächsten. Nur so ist es ja möglich, vom unsichtbaren, im Hintergrund der Dinge webenden Geist ein Ahnen zu vermitteln, der Darstellung aufzuprägen, daß sie bloß ein Symbol der Rätselgedanken der Natur habe sein wollen. Den Ideen der modernen Problemalerei leiht sich derartige altjapanische Technik besser denn irgendeine andere.

Gewiß gibt es auch neue Motive der Darstellung, wie sie mit der neuen Wirtschaftsentwicklung erstanden: das Leben der Großstadt, Leiden und Hoffen der Armut, Aufeinanderprallen der geistigen Mächte von ehemals und von heute. All diesen Motiven sozialer Kunst entspricht die andeutungsweise, traumhafte Art der alten Schule weniger. Nur mit der Realistik unerbittlicher Wahrheit können sie behandelt, zur Geltung gebracht werden.

Auch in Japan haben sich aus diesem Gesichtspunkte heraus junge Künstler der alten Schule, welche die bloße Mode europäischer Kunstübung für rein praktische Zwecke weit von sich gewiesen hätten, entschlossen, Europas Naturalismus dem alt überlieferten chinesischen beizufügen, um so in möglichster Wahrung des Erbgutes und der ehrwürdigen Tradition den neuen Aufgaben gerecht zu werden. Diese Schule, der u. a. der Kyotoer

Künstler Sowan Chikusa angehört, hat bedeutende Werke sozialer Kunst geschaffen und hiermit vielleicht eine neue Entwicklungslinie japanischer Kunst eröffnet.

Andererseits erfindet man auf alter Basis neue Techniken. Der Malerei auf Kami (japanisches oder chinesisches Papier) wendet man besonderes Augenmerk zu und sucht im Sinne der chinesischen Vorväter-Malerei die Geister der Pflanzen und Tiere, die Genien der Rassen und der Völker abzubilden. Vor allem die jungen Künstler der Schule Bijutsuin widmen sich dieser Renaissance Altchinas. Dem wissenschaftlichen Leben der Jetztzeit stehen sie ziemlich fern, und in ihrer schrankenlos phantastischen Darstellungsart fielen sie in den alten Fehler chinesischer Art, die Naturdarstellung zur bloßen Ornamentik zu machen. Andererseits versuchte man eine neue Art der Seidenmalerei in Berücksichtigung der Perspektive und des Helldunkels, wie auch der anatomischen Erkenntnis des Körperbaues, und man bestrebte sich, den Gestalten und Landschaften durchaus ihren wahren Charakter zu geben.

Die Schulen von Museikwai zu Tokio und von Heigokwai zu Kyoto suchten durch Vertiefung dieser wissenschaftlichen Studien die Kunst zu verjüngen; sie hoffen sogar, in ihrer Weise alle Effekte, sogar die der Ölmalerei, zu erreichen. Ist es jedoch möglich, einen lebhaften Glanzprickel und zugleich wirkliche Tiefen mit Farben zu erlangen, die in Gelatine gebunden sind? Die Kunstliebhaber, Kritiker und Künstler der alten Schule überschütteten sie mit Spott und Hohn, und besonders die europäischen Kunstliebhaber in Japan heben ihnen gegenüber den Wert der alten Kunst hervor, die sie überaus fremdartig anmute; jede Erweiterung derselben erscheint ihnen von Übel.

So stehen sich denn im modernen Kunstleben Japans verschieden gerichtete Kräfte feindlich gegenüber, das Alte ringt mit dem Neuen, die Tradition mit der Mode, der Nationalgeist mit den Einflüssen der Fremde. Aber so sehr Japan durch seine Rezeption westlicher Gesamtkultur auch gewonnen hat, auf dem engen Gebiete der Malerei hat es eine zu gewaltige und feine nationale Tradition zu verlieren, als daß es als Schüler Europas von vorne beginnen dürfte. Wird es der alten Kunst je wieder gelingen, nach den Stürmen der Gegenwart neuerdings sich selbst zu finden und im alten Geiste weiterzuschreiten? Wird sie der europäischen Kunst erliegen, oder aber wird sich eine Synthese zwischen beiden anbahnen? Vielleicht werden es drei Linien sein, in denen — Japan parallel durchziehend — sich die künstlerischen Möglichkeiten des großen künstlerischen Volkes erschöpfen werden?

Die japanische Malerei hat den Bereich künstlerischer Darstellung vom menschlichen Sein und Leben und der Landschaft, wie sie vom menschlichen Gesichtspunkte aus erscheint, ausgedehnt auf das weite Gefild der Natur selbst mit ihren Wesen eigener Berechtigung; sie lehrt den Beschauer, durchs Medium ihrer künstlerischen Gabe, die Gefühle und Gedanken, wie unsere Geschwister in der Natur sie leben und in sich fassen, wahrhaft begreifen. Die japanische Kunst hat durch diese Tat wahrhaft verdient, nicht unterzugehen.

◆ ◆ ◆

D. ALFRED AGACHE, PARIS: EINE MUSIKALISCHE RENAISSANCE IN FRANKREICH.



HAUFIG begegnet man der Meinung, daß Frankreich bei all seiner großen Begabung für bildende Kunst nur wenig Befähigung für musikalische Betätigung aufweist. Während der größeren Hälfte des 19. Jahrhunderts gab es nur wenig Liebhaber wahrer Musik in Frankreich, bloß die Oper zog ein größeres Publikum an, und in ihr war es wieder die italienische Schule, welche das Feld beherrschte. Leicht faßliche Melodien und Reichtum der Ausstattung, insbesondere aber Balletts und Zwischenspiele, schienen wichtigste Bedingung für den Erfolg einer Oper. Man war zufrieden, wenn sie der Virtuosität der Sängerin oder der schönen Stimme des Tenors günstige Chancen bot.

Freilich hat es früher auch in Frankreich eine große musikalische Tradition gegeben. Im 16. und 17. Jahrhundert, besonders aber in der Zeit Ludwigs XIV., hatten bei Hofe und in der Stadt, bei den Feudalherren und den andern leitenden Familien das Oratorium, die Kantate und die symphonische Musik geblüht. Die französische Revolution machte der Tradition in brüsker Weise ein Ende. Der alte Sinn für ernste Musik erstarb. Die Gründe hierfür liegen auf sozialem Gebiet. Die alte Aristokratie hatte mit ererbtem Feinsinn und Pietät ihre reichen Mittel zur Förderung der Kunst verwandt. Sobald die neue Ordnung der Dinge den alten Adel als leitende Klasse ausgeschaltet hatte, trat eine neue Bürgerschicht in den Vordergrund, durch ihren Reichtum berufen, das Erbe des alten Adels in der Förderung der Kunstinteressen anzutreten. Aber diesen „Selfmademen“ fehlte die Erziehung, der feine Geschmack, das ästhetische Raffinement ihrer Vorgänger. Erst im Laufe der Jahrzehnte erwarb die herrschende Bourgeoisie jene Gaben des Herzens und Verstandes, jene Befähigung zur Kulturförderung und somit Kulturschöpfung, die allein mit den Privilegien einer gebietenden Klasse versöhnen kann. Die Musik lebte wieder auf; man begeisterte sich an den gewaltigen Schöpfungen Deutschlands und suchte in ihrem Geiste weiter zu bauen. Beethoven übte tiefen Einfluß auf die musikalisch Strebenden Frankreichs, nach ihm wurde Wagner gleichfalls ein bedeutender Anreger. Auf dem Boden ihrer Schöpfungen, durchtränkt von ihrem Geiste, hat die französische Musik endlich wieder Ansporn zu eigenem Schaffen erhalten und hat so in den letzten 10 Jahren wieder eine scharf umrissene eigene Persönlichkeit gewonnen.

Das Zentrum dieser neuen Aktivität ist die *Schola Cantorum*. Ihr Ursprung liegt in einem Versuche einiger Freunde religiöser Musik, das Interesse für diese Kunstformen neu zu beleben. Charles Bordes rief an der Kirche St. Gervais in Paris eine lebhaftere Betätigung in dieser Richtung ins Leben, und die Sänger der Kirche gewannen bald das regste Interesse der Pariser Musikfreunde. Sie vereinigten sich zu einer Gesellschaft und gaben auch außerhalb der Kirchenmauern in Paris wie in der Provinz zahlreiche Konzerte, indem sie neben der alten religiösen Musik auch zahlreiche weltliche Werke gleicher Epoche zum Vortrag brachten. Palestrina, Vittoria, Roland de Lassus, Schütz, Josquin des Prés wurden so dem Publikum vorgeführt, die alten französischen Meister Clément Jennequin, Goudimel, Clérambault, Marc-Antoine Charpentier zogen die Aufmerksamkeit besonders auf sich. Volkslieder und volkstümliche Musik wurden zum Gegenstand

vergleichender Forschung, und neue Erkenntnisse erwachsen aus derselben.

Da der Erfolg der Gesellschaft von Jahr zu Jahr bedeutender wurde und allüberall in der Provinz analoge Chorgesellschaften entstanden, entschloß man sich, als deren Mittelpunkt eine Schule zu gründen, von der aus die ganze Bewegung Anregung und Leitung empfangen sollte. Diese Schule wurde Schola Cantorum genannt, und ihr Programm war zunächst ein einfaches und bescheidenes. Der liturgische Gesang und die religiöse Musik sollten gepflegt werden. Bald aber erweiterte sich der Interessenkreis der Anstalt, und schon im Jahre 1900 war die Schola keineswegs mehr eine bloße Schule des Choralgesangs, sondern ein wahres, freies Konservatorium, dessen Tendenzen den Musikunterricht Frankreichs mächtig beeinflussen.

Die Methoden der neuen Schule waren durchaus andere als die des alten staatlichen Konservatoriums: Während das letztere nur all zu sehr an veralteten Lehrgängen festhält, das Virtuositentum und die manuelle Geschicklichkeit züchtet, legte die Schola ihr Hauptgewicht auf die Bildung allgemeiner Seelenkultur bei ihren Schülern, auf die Verfeinerung des Geschmacks und die Entwicklung idealer Gesinnung. Ein Schüler der Schola durfte seinen Ehrgeiz nicht darauf beschränken, ein geschickter Handhaber seines Instruments zu werden, er mußte vor allem ein Musiker werden wollen, teilnehmen am Unterrichte, neben seinem eigenen Instrumente auch mehrere andere in annähernder Weise beherrschen und dem allgemeinen Gesang- und Instrumentalunterricht folgen.

Eben dieses letztere Gebot ermöglichte die Veranstaltung von Konzerten, deren einheitliche Durchführung bald diese, bald jene Entwicklungsepoche der Musik zur Darbietung brachte und in steter Folge ein Bild vom Entwicklungsgange der Musik selbst gab. Auch die Kammermusik wurde eifrig gepflegt, und alten Klassikern wandte man erhöhte Beachtung zu. Bach vor allen, den man bis dahin so wenig in Frankreich gekannt hatte, wurde zum Gegenstand leidenschaftlichen Interesses. Ebenso fand die alte französische Musik des 16., 17. und 18. Jahrhunderts eifrige Pflege.

Von der Schola gingen Männer aus, welche der Musik über Frankreichs Grenzen hinaus neuen Inhalt und neue Ideale geben durften. Claude Debussy und Paul Dukas, Charpentier vor allen gingen aus diesem Kreise hervor und wirkten zunächst auf jenes Publikum, das durch die Arbeit der Schola vorbereitet war ihren Ideen zu folgen. Freilich muß zugegeben werden, daß die Schola über all dem ihrem anfänglichen Ideal, der Wiederbelebung religiöser Musik, nur allzu untreu wurde. Diese Aufgabe blieb ungelöst. Aber an ihrer Stelle hat die Schola ein weitaus größeres Werk geschaffen, sie ist zu einer Zentralstelle der modernen europäischen Musik geworden.

FERNAND MAZADE, PARIS: DIE DICHTER UND DIE NATUR.



S sind etwa 20 Jahre her, seit die junge französische Dichtung — weiß der Himmel aus welchen Mißverständnissen — die Stadt zu fliehen beschloß, um sich im himmlischen Gefild zu bewegen. Man dachte, daß die jungen Poeten sich künftig nur noch auf dem Parnaß ergehen würden. Man irrte sich gröblich. Die jungen Poeten ersehnten bald schon wieder etwas Neues. Nun erschien ihnen der Parnaß als eine öde, etwas lächerliche Region. Sie beschlossen sich in einem Turme anzusiedeln. Aber der Turm sollte beileibe nicht aus Elfenbein sein. Denn die Türme aus Elfenbein waren wie der Parnaß auch schon wieder ein wenig aus der Mode gekommen. Ein wohlgefügtcs ragendes Gebäu sollte es werden. Dazu wählten sie sich die kostbarsten, fast preislosen Baumaterialien: Rosen- und Sandelholz, Lapislazuli, Sonnenstein und Perlmutter.

Man sollte diesen Dichtern alle Ehren erweisen. Aber ihr Irrtum war freilich nicht gering. Gleichwohl waren sie erlesenen Geistes. Und sie alle besaßen eine bewundernswerte Eigenschaft: Idealismus des Schwärmers. Sie ließen sich ihre Türme, von denen wir sprachen, etwas kosten. Nie in früheren Epochen hatten Dichter sich ähnlich in Unkosten gestürzt.

Es zog kein Behagen in ihren Turm. Es mangelte ihm die Schönheit schlichter Wirklichkeit. Aber mit seinem Sonnenstein, seinem Perlmutter und Lapislazuli hätte er ein funkelndes Wahrzeichen bilden können. Da packte sie eine geniale Marotte: sie hüllten ihren Turm in Nacht und Finsternis.

Es gab Stockwerke in dem Turm. Dichter müssen natürlich im aller-obersten wohnen. Da saßen sie nun, nahe den Wolken, fern von der Erden. Und zu ihren Genossen wählten sie nur lauter höchst übernatürliche Geschöpfe, den Phönix, die Sphinx, den Flügelgreif und das Einhorn.

In dieser höchst ungewöhnlichen Gesellschaft schlürften sie neue Parfüme, brauten sie erlesene Tränke. Sie beschäftigten sich da oben abwechselnd mit dem Studium ihrer Seele oder blickten sinnend ihren Nabel an. Dabei kamen die Visionen. Aber wenn sie sie erzählen wollten, dann verwendeten sie dunkle Symbole. Man würde ihnen Unrecht tun, wenn man ihnen einen Stil zuschreiben wollte. Sie banden sich an keinerlei Form. Sie sprachen in mysteriösen Rhythmen. Sie stammelten geheimnisvolle Assonanzen. Man kann nicht sagen, daß das traurig war, aber sehr erfreulich war es eben auch nicht. Man konnte keinen vernünftigen Sinn darin finden, oder wenn es den gab, dann war er jedenfalls sehr wohl geborgen.....

Sicher war jedenfalls, daß die Dichter die „geschwollene Weis“ damals liebten. Und sicher war, daß sie die Sterblichen verachteten und sich für kein Ding in der Natur interessierten als den Nebel. Das konnte einen schließlich wohl ein wenig verstimmen. Aber man ließ es hingehen. Was aber wirklich ganz unverzeihlich war, das war, daß diese Dichter, die kein einzig Ding in der Welt lieb hatten, gleichwohl im Stillen der Hoffnung lebten, daß alle die Wesen und alle die Dinge, die sie so leidenschaftlich verachteten, zu ihnen kommen würden. In der Nacht ihres Turmes gab es nämlich eine Schießscharte. Daran saßen sie nun und schielten hinaus, ob denn die schnöde Welt noch immer nicht komme, um sich mit dunklen Poemen und wirrem Gestammel bombardieren zu lassen. Und sie waren baß erstaunt, daß niemand kam, um am Fuß des Turmes mausetot hinzusinken.....

Da blieb nun den Dichtern nichts übrig als eine Etage herabzusteigen. Das taten sie denn auch, würdig und in noblen Formen. Sie kauften ein Wachslightlein und illuminierten ihre Dunkelheit. Dann schlachteten sie ein Einhorn und eine Sphinx. Und ihrem Zimmet und ihrem Weihrauch in den Räucherpfannen fügten sie fortan ein Prieschen Patschuli und ein Tröpflein Bergamotteöl bei. Als bald entdeckten sie, daß auch das noch nicht genüge. Da schlachteten sie auch noch den Flügelgreifen. Und dann sind sie von Etage zu Etage herabgestiegen und schließlich saßen sie im Entresol. Da sitzen sie nun heute noch und psalmodieren im hellen Lichte einer neuen Kunst auf ihren Sesseln und Polsterstühlen. Einige haben sogar den Turm vollkommen verlassen. Sie haben sich unter das Herdenvolk gemischt, unter diese Fabrikware von Spitzeln und Zöllnern. Drei oder vier waren dabei, die dachten als vernünftige Leute, daß sie eines besseren Endes würdig seien. Sie haben sich nicht mit der gewöhnlichen Menge vermischt, aber sie haben verzichtet auf den Nebeltraum und den dunklen Sang. Sie haben nicht die Idee des Meeres entdeckt, aber seine Rhythmen und seine Tiefen, die lieben und kennen sie. Sie haben nicht das Wesen der Sonne enthüllt, aber sie freuen sich ihres Lichtes und ihrer Wärme. Sie haben nicht den Geist der Rose entschleiert, aber mit Wonne atmen sie ihre Düfte. Und diese drei oder vier Dichter sind zur Stunde die Hoffnung der französischen Literatur.

Welche Wandlungen in zwanzig Jahren! Wie viele neue Lande! Wer heute vom Einhorn, vom Turm aus Lapislazuli und der mystischen Dunkelheit singen und sagen wollte, den würde man für einen Buschmann erklären. Und von den Buschleuten sagt man, daß sie zum Stamm der Kaffern gehören. Heute wollen die Dichter schlicht und klar sein. Und dunkle Symbole würden sie nur hindern, ihre klaren Gedanken auszudrücken. Sie streben eine klassische Sprache an, schlicht und zart. Die soll ihnen ermöglichen, treu und schön die Phänomene und Elemente des großen Lebens zu spiegeln. Das sei dem Dichter genug. Sie haben nicht den Ehrgeiz, Mythen zu ersinnen, wollen nicht in Phantasiebezirken Paläste und Gärten für Götter bauen. Sie denken in Bescheidenheit, daß sich dem Weltenbau nichts Neues hinzufügen läßt, daß wir nur Teilchen des großen göttlichen Ganzen sind. Nur die unsagbaren Schönheiten in der Natur wollen sie in der Schönheit des Wortes ein wenig zu fesseln versuchen.

Ein großer Pantheismus weht heute durch die ganze französische Poesie. Das gibt ihr einen schönen herzbewegenden Klang, den wir längst vergessen hatten, oder vielleicht nie gekannt. — Nun schweifen wir vom Schöpfer zum Geschöpf, vom Geschöpf zur Schöpfung. Nun haben wir die Sorge, wahr zu sein, und je wahrer ein Herzenslaut ist, um so unsterblicher wird er dauern.

Von Emil Verhaeren zu Jean Moréas geht ein ausgesprochenes Gefühl für den Atem der See und den Hauch des Forstes. Maurice Maeterlinck studiert das Leben der Blumen und der Bienen. Die frische Luft von Wald und Heide weht durch die letzten Werke Marc Anieus'. Wenn Frau de Noailles von Gemüsen und Früchten sprach, dann geschah das mit pathetischem Augenaufschlag. Francis Jammes dagegen versucht das Steigen und Sinken der Jahreszeiten im Laubgewölbe des Walddoms sorglich auszumalen. Man hört die Stimme des Erdgeistes aus Louis Merciers Gesängen, oder ein Hymnus von Albert Somain schildert das stolze Rollen der Wogen im Strom. Paul Claudel wirft seine Anker in indischen Meeren aus, zwischen Goldfischen und roten Korallen, und Abel Bonnard schildert und malt uns Grillen und Käfer

und Hühner mit einer Genauigkeit und Treue, die an köstliche japanische Tiermaler erinnert.

Alle Welt besingt nun die Heide, die Brandung, den Wind der Heimat, den Ginster, den man zu Hause gepflückt, den Quell, aus dem man getrunken hat, das Riff, wo man Krabben fischen ging. Alle Welt kann sich nicht genug tun, sein armselig Nest zu malen, sein Vogelhaus, seinen Obstgarten. Es ist schön und gut so, aber es hat auch etwas Erschreckendes. Gewiß ist ja der Obstgarten erfreulich, ist das Vogelhaus oft gar lieblich, aber ich fürchte, daß solch armselig Nest nicht eben für die Ewigkeit bestimmt ist.

Manche Dichter täuschen sich darin, daß sie meinen die Natur zu verehren, wenn sie das Innere eines Kürbis oder den Panzer eines Krebses besingen. Es ist gewiß gut und schön, die Natur treu abzuschildern, aber es muß auch Kritik, auch Leidenschaft dabei sein. Der Gelehrte studiert und betrachtet sie kühlen Blutes, der Dichter mit Gefühl. Und es ist wirklich nicht jede Nordseekrabbe, nicht jede Burgunderschnecke ein Akkumulator der Poesie. Alfred de Vigny hat gesagt, daß Kunst retouchierte Natur sei. Der Dichter soll zwar sehen, was auch jeder andere Sterbliche sehen kann, aber er soll nur sagen, was ewig ist.



WILHELM SPOHR, FRIEDRICHSHAGEN: WANDLUNG DER WOHNUNGS-AUSSTATTUNG.



JEDE Zeit hat die ihrer Kultur entsprechende Wohnungsausstattung. Die Wohnungsausstattung, unter der wir besonders in den großen Städten Deutschlands zu leiden haben, ist das Abbild des Emporkömmlings nach dem Siebziger Kriege. Wir haben in der Wohnungsfrage ein großes Problem, an dem sich die Boden- und Wohnungsreformer aller Art versuchen und von dem wir hier nur einen Teil, und diesen von der ästhetischen Seite fassen wollen. Hier ist das Übel sehr sinnfällig. Blicken wir in eine „herrschaftliche Wohnung“ gewöhnlichen Stils, so ist unser Eindruck: eine Summe von Unkultur! Grundriß des Ganzen, Fußböden, Wände, Decken, Türen Fenster, Öfen, — alles geschaffen von Leuten, die ihr Leben beruflich mit diesen Gegenständen zubringen, alles aber verratend, daß diese Leute sich nie Rechenschaft gegeben haben, ob ihre Arbeit der Hauptsache, dem Zweck, entspricht, alles beweisend, daß sie von den Grundforderungen ihrer eigenen Sphäre nicht die leiseste Ahnung haben. Sollte es etwas Selbstverständlicheres geben, als daß in der bürgerlichen Wohnung die Wand als der Hintergrund für unsere Bilder und Möbel zu behandeln sei? Aber der Tapetenfabrikant und der Tapezier haben nie daran gedacht, und es ist dann kein Wunder, wenn dem Wohnungsmieter diese einfache Wahrheit auch noch nicht aufgedämmert ist. Die Erscheinungen, die sich dem Menschen von Geschmack auf diesem Gebiete aufdrängen, sind zunächst so unbegreiflicher Natur, daß er sich gedrungen fühlt, in die historische Entwicklung der Sache und in das

Wesen der Menschen hinabzusteigen. Denn diese Absurdität muß einen tiefen Grund haben.

Eine Menge Faktoren wirken hier mit, deren vornehmsten wir in der ganzen Kulturentwicklung nach dem Kriege mit Frankreich sehen müssen. Deutschland trat plötzlich als eine achtunggebietende Erscheinung auf die Weltbühne. Industrie und Handel, Nationalwohlstand und Unternehmungsmut hoben sich, mit schnell errafftem Geld begann man es reicher um sich her zu gestalten, der Mensch ohne innere Kultur und ohne die Würde der Tradition umgab sich mit „Kunst“, mit Parvenukunst, reich, strotzend, präntiös, für die Repräsentation, die „Gesellschaft“ angelegt. Für die Möbel boten ihm besondere Stile der Vergangenheit Ausbeute an Pracht; besonders die Renaissance war etwas, das „was herwies“, und die nichts weniger als aristokratische Zeit kopierte sie in den elendesten Surrogaten, bei maschineller Herstellung der reichen Ornamentik in Holz, unter Anwendung von Gips, Papiermaché, unedlen Gußmetallen; die letzte schöne Blüte des weitergebildeten Renaissancestiles haben wir in dem Muschelaufsatz, der neben den gedrechselten Knöpfen jedes Möbel ziert, den Vertikow, das Büfett, den Schrank, die Stühle, die Wandseite des „stummen Dieners“, die Flurmöbel, die Küchenmöbel, alles in schmutziger Politur oder aufgemalter Maserung. Diese Möbel sehen wir jetzt noch fast in allen Familien des großen Durchschnitts, vornehmlich in Berlin. Wer die große Wandlung mitmachen wollte, die am Ende des neunzehnten Jahrhunderts mit der reformatorischen Arbeit unserer großen Kunstgewerbler einsetzte, der — fiel vom Muschelmöbel in das „Neueste“, in den „Jugendstil“, die „Sezession“. Diesem plebejischen Bankert der Moderne verfielen vor allem der Kreis der Bessersituierten, die neben der Renaissance noch ein falsches Rokoko oder einen sonstigen antiquierten Stil gepflegt hatten. Wie prächtig paßte diese bald so, bald so auftretende Maskerade zu der Scheinpracht der Häuserfassaden, zu dem ganzen Schwindel der Boden- und Gebäudespekulation, der immer höher gediehen ist und es den jetzt zur Einsicht gelangenden Kommunen unmöglich macht, selbst den letzten Rest Boden um die Städte herum der Bevölkerung zu retten.

Wenn man in dieses Gewirre von Begriffen, Sachen und Personen, in dieses Gewirre von Spekulanten, von dem Wesen ihrer Sache fernstehenden Fabrikanten, von ramschenden Zwischenhändlern und Nouveautékrämern, von Fassadenschustern, schlechten Handwerkern und schlechtberatenen Konsumenten hineinsieht, dünkt einen fast alles Schaffen und Belehren überflüssig. Besonders wenn man erkennt, wie diese äußeren Erscheinungen zum guten Teil die logischen Emanationen einer allgemeinen seelischen Verfassung des breiten Bürgertums sind. Diese Umwelt ist ja nichts als der sichtbare Ausdruck unserer gesellschaftlichen Verhältnisse, aus denen Gediegenheit, Schlichtheit und Offenheit gewichen sind, um dem Scheine, dem täuschenden Façadenputz der Sitte, aufdringlicher Repräsentation Platz zu machen. Man trifft nicht gar oft mehr einen herzlichen Verkehr von Haus zu Haus, von Freund zu Freund, einen natürlich warmen Ton, der den Friedenszustand unter den Leuten dokumentierte. Wer als Besuch kommt, erregt das Haus wie ein Gerichtsvollzieher oder der Rechercheur, der nach der Zahlungsfähigkeit forschen soll. Aber Freitags von fünf bis sieben und an wenigen, besonderen Glanzabenden öffnet sich das Haus für die Freunde, unsere Feinde, und da ist alles, von der Seele bis zum kleinsten Gegenstand, nach dem allerbeliebtesten System Potemkin hergerichtet. Lüge die Menschen, Lüge ihre Umgebung.

Nach diesen weitschweifigen, doch leider zu allgemeingiltigen Erklärungen täte es kaum mehr nötig, eine Schilderung der Räume zu geben, in denen sich der Verkehr der Menschen abspielt. Aber wir wollen sehen, wie der Vernünftige sich aus dem Zustand zu retten sucht, und darum müssen wir seinen Kampf mit den vier Wänden, die ihm geboten werden, verfolgen. Trotz Wohnungsreform, trotz unablässiger Arbeit der einsichtigen Faktoren, trotz der jetzt schon für eine vernünftige Wohnungsausstattung vorhandenen billigen Mittel handelt es sich für den einzelnen in den allgemeinen Verhältnissen ja immer noch um einen erbitterten Kampf mit dem die Ausstattung bestimmenden Hauswirt oder Handwerker.

Nur wenige haben ja das Glück, in ein Haus zu kommen, wo Sachlichkeit und Gediegenheit Meister waren und auch das heruntergekommene Handwerk zwangen, sich sorgsamer Arbeit zu befleißigen. Wir haben es mit dem alten Schlendrian zu tun oder mit der populären „Moderne“, mit „Jugendstil“, „Sezession“, was so schlimm ist wie das erstere. Ich persönlich habe nicht mit ihnen hausen können und habe in den letzten Jahren mit rabiater Stellungnahme mich wenigstens in meinen vier Wänden ihrer erwehren können. Es war Kampf und Opfer nötig, um Ruhe zu gewinnen, aber was ich tat, scheint mir der einzige Weg, der neben der langsamen Arbeit des von guten Kunstgewerblern geübten Geschmacks zu Besserung im einzelnen und schließlich zu allgemeiner Besserung führt. Es gälte zu überzeugen, daß der Erbauer und Besitzer eines Mietshauses mit der einfachen und darum neutralen, für alle Verhältnisse einen guten Hintergrund abgebenden Wohnungsausstattung die billigste und auch am billigsten zu erneuernde Anlage schafft, die auch den Widerstand der altmodischen (d. h. eigentlich in den letzten Jahrzehnten wurzelnden) Leute bricht, da sie mit der Präention des „Modernen“ behaftet ist, die den Massenmenschen überwindet. Was ich mit meiner letzten „herrschaftlichen“ Wohnung machte, kann gerade wegen seiner kunstlosen Einfachheit als Vorbild für hunderttausend Fälle dienen. Daß es auf den Hauswirt zunächst als unerhört wirkte, was ich mit der gemieteten Wohnung aufstellen ließ, ist selbstverständlich. Es war während der Umwandlung zu wohnlichen Räumen meine telegraphische Berufung aus Weimar nach Berlin nötig, damit ich Frieden stiftete zwischen dem Hauswirt und den nach meinen Angaben arbeitenden Handwerkern. Als ich kam, brachte der die Waffen streckende Maler gerade die Deckenrosetten und die in verschiedenen Gesimsen sich überstürzenden Türkrönungen wieder an ihren Platz, die ich abzunehmen befohlen hatte. Auf die dramatischen Sträube, die ich mit dem seine Wohnung entwertet sehenden Hauswirt zu bestehen hatte, kann ich nicht eingehen. Genug, mit dem Versprechen, daß ich bei Auszug aus der Wohnung die Zierate wieder würde anbringen lassen, siegte ich.

Bei dem Umstand, daß Geschmack in praxi bei weitem nicht in dem Umfange zur Geltung gebracht wird, als die breite theoretische Diskussion sollte annehmen lassen, dünkt mich ein voraussetzungsloses collegium practicum von einem, der's probiert, nicht ohne Wert. Was fand ich vor? Vom nicht zu ändernden Grundriß sei auch nicht geredet. Was der „Geschmack“ nach verschiedenen Richtungen verbrechen kann, fand ich in den Zimmern. Alle Stilmonstrositäten bis zum „Jugendstil“. Großgeblühte, schmutzfarbene Tapeten alten Genres, Tapeten mit wahnsinnigem Liniengekröse modernen Genres. Von den Decken sei eine beschrieben. Die Wand und Decke verbindende Hohlkehle war mit einer antiken Borte

ausgemalt, daran schloß an der Decke eine Borte von Renaissanceornamenten, es folgte ein Rokokokranz in Jugendstil, der sich in den Ecken zu Kartuschen auslud, die mit Delfter Landschaften in Blau ausgemalt waren. Da ist in ein paar Zeilen nach der Wirklichkeit beschrieben, was der wildesten Phantasie sich vorzustellen schwer sein wird. Die Öfen, als Cadés von bescheidener Größe, waren das einzige, was bleiben konnte. Sonst aber begann ein radikaler Bildersturm. Deckenrosetten und Türkrönungen auf den „Hängeboden“. Die Malerei der Decken wurde heruntergekratzt, die Decke wurde weiß gestrichen und der weiße Anstrich bis auf eine Grenze eben unter der Türhöhe heruntergeführt. In jedem Zimmer bis an diese Grenze eine musterlose Unitapete, die durch eine Holzleiste Abschluß erhielt; Farbe nach der Bestimmung des Zimmers pompejanisch rot, blaugrün, hellbraun usw. Durch diese einfache billige Maßnahme wurden lichte, hoch und weit erscheinende Räume geschaffen, die den Möbeln, Bildern und Stoffen den besten Hintergrund boten und Ruhe atmen. Nach Einräumung der Wohnung war durch die überzeugende Wirkung der Neuausstattung selbst die Abneigung des grollenden Hauswirts gebrochen, und beim Verkauf des Hauses wurde diese Wohnung gar als Paradowohnung, als Lockmittel, vorgeführt. Das Beispiel hat bei andern glückliche Nachahmung gefunden.

Beobachtet man die Wirkung solcher Ausstattung und wird sich ihrer Geeignetheit für alle mit den Bewohnern wechselnden Verhältnisse bewußt, so kann man nur den Wunsch haben, die Erbauer von Mietshäusern sollten sich allgemeiner des Unrechts bewußt werden, das darin liegt, jedem Menschen, der da kommen kann, einen ausgeprägten, einseitigen „Stil“ aufzudrängen, und man sollte allgemein darauf hinarbeiten, daß einem neutrale Räume geboten werden, die jedem gerecht werden und eine etwaige extravagante Ausstattung, die wenig mehr beliebt werden würde, des Betreffenden Sorge sein ließen. Hier liegt die Wandlung zum Bessern, die auch von dem vernünftigen Erbauern von Mietshäusern, von den jungen Architekten einer neuen, aufs Sachgemäße gerichteten Schule angestrebt wird. Bisher hatte der einzelne einen harten Kampf, dessen Getöse bis in die belehrenden Aufsätze der Besserung Anstrebenden hineinklingt. Auch mir ist hier die „Objektivität“ arg in die Brüche gegangen. Aber diese Leidenschaftlichkeit klingt selbst bis in die sachlichen Werke eines Muthesius, eines Schultze-Naumburg und anderer hinein. Es hat ihrer Wirkung nur genützt. Und schließlich, wenn man ihnen Vorhaltungen machen würde, würden sie antworten wie ich: der Teufel bleibe ruhig dabei!



GRAF VON HOENSBROECH, GROSSLICHTER- FELDE: SCHÖNHEITSABENDE IM VATIKAN. EINE KULTURGESCHICHTLICHE ERINNERUNG.



ICH gehörte zu den Eingeladenen des Abends, an dem die Nacktdarbietungen von Fräulein Desmond von Abgeordneten und sonstigen „Größen“ auf Erlaubtheit oder Unerlaubtheit geprüft wurden. Das Ergebnis der Prüfungen haben wir aus den Reden im preußischen Abgeordnetenhaus erfahren. Der Zentrumsführer Roeren, der die Darbietungen nicht einmal selbst gesehen hatte, wütete geradezu gegen das Nackte, und zwar in einer Form, die, man mag stehen auf welchem Standpunkte man will, als roh und brutal bezeichnet werden muß. Die Nacktdarsteller, Fräulein Desmond und Herr Salge, durchaus unbescholtene Persönlichkeiten, nannte er „die Menschen“, „das nackte Frauenzimmer in seiner Schamlosigkeit“. Und leider fand das Kunstbanausentum des ultramontanen Wortführers den Beifall des Hauses. Ja — zur Beschämung des Liberalismus sei es gesagt — nicht einmal gegen den rohen Ton des zelotischen Mannes regte sich Widerspruch. Nur der preußische Minister des Innern, Herr von Moltke — es geschehen Zeichen und Wunder! — rückte von Herrn Roeren und seiner Kunstauffassung ab.

Auf das Für und Wider in bezug auf Nacktdarstellungen gehe ich nicht ein. Nur das sei, der Ehrlichkeit und Offenheit halber, hinzugefügt: Ich und eine Reihe anderer Männer, darunter ein sehr bekannter Professor der Berliner Universität und ein hoher, konservativ gerichteter Staatsbeamter, waren darin einig, daß die Darbietungen von Fräulein Desmond trotz Nacktheit dezent und künstlerisch waren. Sie lehrten, wie man auch den lebendigen nackten weiblichen Körper mit Schönheitsaugen, nicht mit Lüstlingsblicken betrachten könne. Aber, wie gesagt, lassen wir das.

Meine Absicht ist, Herrn Roeren und dem durch ihn vertretenen Kunstvandalismus des Ultramontanismus und verwandter Richtungen einen „Schönheitsabend“ vorzuführen, gegen den er eigentlich, wegen der Veranstalter und wegen der Stätte, an der er stattfand, nichts einwenden kann. Vielleicht lernen aber Roeren und Genossen aus der kulturgeschichtlichen Erinnerung wenigstens die wichtige Wahrheit, daß Tun und Streben der Menschen, zumal in künstlerischer Beziehung, zeitgeschichtlich, nicht dogmatisch-konfessionell zu betrachten und zu beurteilen ist. Solche Lernfrucht wäre für diese Kreise schon ein großer Fortschritt.

Die Geschichte hat das „Tagebuch“ eines päpstlichen Zeremoniars uns aufbewahrt, der dies wichtige Amt, das ihn in engste, tägliche Berührung mit dem jeweiligen Papste brachte, 23 Jahre lang, von 1483—1506, ausübte.

Johann Burchard von Straßburg ist der Name des päpstlichen „Ober-Hof- und Hausmarschalls“. Sein umfangreiches, für Zeit- und Kulturgeschichte unschätzbares Diarium hat der französische Forscher L. Th u a s n e in drei starken Quartbänden mit erläuternden Anmerkungen mustergültig veröffentlicht (Paris 1883—1885). In den Aufzeichnungen über die Monate Oktober und November 1501 heißt es:

„Am Vorabende des Festes Allerheiligen veranstalteten die Kardinäle mit dem Herzoge von Valentia (natürlicher Sohn Papst Alexanders VI.) ein Gelage im apostolischen Palaste. Fünfzig Freudenmädchen führten

dabei mit den Dienern und anderen Tänze auf, zuerst bekleidet, dann nackt. Nach dem Gelage wurden Armleuchter aufgestellt und Kastanien herumgestreut, welche die Freudenmädchen nackt und auf allen Vieren kriechend, aufsammeln mußten, während der Papst (Alexander VI.), der Herzog und seine Schwester Lukrezia zuschauten. Dann wurden seidene Mäntel, Schuhe und Barett als Preise ausgesetzt für diejenigen, die am öftesten mit den Freudenmädchen den Beischlaf vollzogen. Das geschah öffentlich in der Festhalle, und den Siegern wurden, nach dem Urteilspruche der Schiedsrichter, die Preise übergeben (Johannis Burchardi Diarium, Edit. Thuasne, Paris 1885, III, 167).

Auch der Florentiner Gesandte am päpstlichen Hofe, Francesco Pepi, berichtet am 4. November 1501 an die Signoria über diesen „Schönheitsabend“, wobei er hinzusetzt, der Papst sei dadurch verhindert gewesen, der Vesper in St. Peter beizuwohnen, er habe sich mit seinem Sohne, dem Herzoge von Valentia, die ganze Nacht an Scherz und Tanz mit den Freudenmädchen vergnügt (Archiv. Fiorent. Clas. X, Dist. II, filza 51, a. c. 102: bei Thuasne, a. a. O., S. 168).

Und am Morgen nach dem „Schönheitsabend“, der doch noch etwas mehr „bot“, als der Abend im Mozartsaale zu Berlin, erteilte Papst Alexander VI. folgenden Gnadenerlaß: „Motu proprio! Allen Christgläubigen, die am heutigen Feste von Allerheiligen (1. November) der feierlichen Messe beiwohnen, die unser geliebter Sohn Antonius, Kardinalpriester von Santa Praxede, am Hochaltare der Basilika der Apostelfürsten feiert, verleihen wir in der gewöhnlichen Form sieben Jahre und sieben Quadragenen Ablaß“ (a. a. O. III, 167—169).

Ob der „Ablaß“ sich auch auf Veranstalter und Teilnehmer des vorhergegangenen „Schönheitsabends“, Papst und Kardinäle, erstreckte, sagt der Chronist nicht. Hoffen wir es!

CHRONIK

VOM Schönheitsideal der Zukunft. Zahllose Wandlungen hat das Schönheitsideal der Menschen schon erlitten. Jede Zeit sieht einen anderen Typus als den schönsten an, jedes Volk, jede Rasse hat ein anderes Schönheitsideal. Wie wird das Ideal unserer Kulturvölker in kommenden Zeiten aussehen? Es ist schwer, in die Zukunft zu blicken, aber die anatomische Wissenschaft gibt uns doch einzelne Anhaltspunkte. Adrien Charpy in Toulouse beweist in seinen Schriften, daß der Europäer unserer Tage im Begriff steht, die

erste und die zwei letzten Rippen zu verlieren, und somit sich zu einem neuen Menschentypus mit nur neun Rippen zu wandeln. Durch diese Umwandlung dürfte künftig der Hals freier, länger und beweglicher werden, das Rückgrat würde an Steife verlieren, die Taille würde biegsamer, die Hüften würden schlanker werden. Dieser ganze Bau wäre dazu bestimmt, die Raschheit und Präzision der Bewegungen auf Kosten der Kraft zu erhöhen; ein Ziel, das durchaus übereinstimmend scheint mit den Fortschritten unserer Technik, die den

Menschen mehr und mehr von bloßer Kraftanstrengung befreien und an ihrer Stelle vermehrte Geschicklichkeit erfordern.



Museen und Kunstwerke. Da viele Leute in die Museen gehen, wenn sie Kunstgegenstände betrachten wollen, so kommen sie schließlich zu dem Glauben, daß Kunstgegenstände überhaupt dazu da seien, um in Museen eingeschlossen zu werden. Diese Idee wird durch die Kunstkonservatoren nur noch ermutigt, indem sie unablässig nur daran denken, die ihrer Obhut unterstellten Museen zu erweitern und zu bereichern. Diese Voraussetzung aber ist ebenso falsch, als wenn man sagen wollte, Pflanzen und Tiere seien dazu da, um im naturhistorischen Kabinett aufbewahrt zu werden.

Kunstgegenstände waren ursprünglich dazu bestimmt, zur Wohnungsausstattung, Kleidung, Dekoration von Innenräumen, Palästen, Mauern, Gärten und öffentlichen Plätzen zu dienen. Wenn der Lauf der Ereignisse sie ungeeignet gemacht hat, diese Bestimmung zu erfüllen, so haben sie im Grunde keinerlei Daseinsrecht mehr. Die Museen sind dann nur dazu da, um sie aufzusammeln und vor der Zerstörung zu bewahren; aber dort leben sie nicht anders wie die Mumien der Pharaonen in ihrer Totengruft. Sie aber absichtlich von ihrem Platze fortzunehmen, um sie in ein Museum zu stecken, das ist nicht anders, als wenn man einen lebenden Menschen ins Grab legen wollte.

Man hat im Louvre entzückende Basreliefs, die eine Galerie dekorierten, von ihren Plätzen fortgenommen, lediglich um sie in einem anderen Raum des Museums mit anderen Skulpturen aus derselben Zeitperiode zusammenstellen zu können. Dabei vergaß man, daß ein Gegen-

stand, der für einen bestimmten Zweck hergestellt wurde, nur dort Daseinsrecht hat, wo er sich an seinem vorbestimmten Platze befindet, überall anders aber seine Berechtigung einbüßt.

Darum soll man auch Heilige und Reliquienkästen in ihren Tempeln lassen, wo sie zur Seele sprechen, nicht aber sie in Museen einsperren, wo sie für immer verstummen. Wahrhaft sicher stehen sie doch nur dort, wo sie zu Hause sind.

C. Saint-Saens (Paris),
Mitglied der französischen Akademie.



Soziale Kunst in Spanien. Weniger als andere Länder ist Spanien bis jetzt von den großen Industrie-Gegensätzen und-Kämpfen der Gegenwart ergriffen worden. Schwach ist seine Arbeiterbewegung, wenig zahlreich sind Streiks und politische Demonstrationen. Um so merkwürdiger ist es, daß trotzdem eine Reihe von Künstlern Spaniens zu bedeutsamen Darstellungen sozialer Kunst begeistert wurde, in erster Linie Professor Cutanda (Toledo), dessen ergreifendes Gemälde in der modernen Galerie zu Madrid „Huelga dos mineros“ (Der Streik der Bergleute) wohl das gewaltigste soziale Kunstwerk der Gegenwart darstellt. Die Einheit der Fabrik und der Menschen, die in ihrem Schatten aufgewachsen, das massenhafte, fast einer Naturerscheinung vergleichbare Vorgehen der Arbeiter, ihre in tausend Seelen sich zusammenballende große Leidenschaft sind in meisterhafter Weise festgehalten.

Vielleicht liegt die Erklärung dafür, daß gerade Spanien in Cutanda und andern bedeutsame soziale Kunst schuf, darin, daß es seit Jahrhunderten große, vom gewöhnlichen abliegende Motive für sein Kunstschaffen gewählt hat. In der klassischen Zeit Murillos und Velasquez' waren es

religiöse und geschichtliche Motive gewesen, später in der Verfallszeit wählte man schauerliche Begebenheiten, Schlachten, Hinrichtungen, Unglücksfälle zum Gegenstand bildnerischer Darstellung, oft sind es Gemälde riesenhafter Dimensionen, auf denen eine große Anzahl von Menschen, von gleicher Leidenschaft ergriffen, als eine höhere Einheit zur Darstellung gebracht wird. Diese historisch - künstlerische Tradition mußte naturgemäß der modernen sozialen Kunst, die es ja auch nicht mit Individuen, sondern sozialen Kämpfen und Phänomenen zu tun hat, die Wege bahnen, und die modernen Künstler Spaniens, die nach neuen Motiven großer Kunst suchten, mußten leicht und naturgemäß das soziale Ringen der Gegenwart als bestes und bedeutsamstes Motiv moderner künstlerischer Darstellung erkennen.



Plan eines Esperanto-Theaters.

Verschiedene Werke der dramatischen Literatur sind bekanntlich seit langem ins Esperanto, der neuen künstlichen Hilfssprache, übersetzt worden, und in jüngster Zeit gehen die Führer der Bewegung in Belgien daran, einen eigenartigen Plan zu realisieren: In Moresnet an der deutsch-belgischen Grenze soll ein Theater errichtet werden, um dramatische Aufführungen in der Esperanto-sprache zu veranstalten; die bedeutendsten Meisterwerke der internationalen dramatischen Literatur sollen zu diesem Zwecke ins Esperanto übersetzt werden. Den Befürwortern der Idee schwebte sogar vor, ein „neues Bayreuth“ zu schaffen, und im gewissen Sinne eine Zentralstätte internationaler Kunst zu gründen. Der Plan hat in Belgien mannigfache Zustimmung gefunden, wenngleich einflußreiche literarische Kreise ihm wenig sympathisch gegenüberstehen,

weil sie literarische Entwertung der zu übersetzenden Werke befürchten.



Bauerntheater in Frankreich. Seit dem Beginn des 19. Jahrhunderts bestehen in verschiedenen Dörfern der französischen Provinz ländliche Theater, in denen Bauern der Landschaft als Schauspieler auftreten. Man gab insbesondere klassische Dramen, und so unvollständig die Darstellung, fand sie doch bei den Landsleuten der Spielenden stets bedeutendes Interesse.

Ganz andern Charakter tragen eine Reihe von Theatern, die in letzterer Zeit in mehreren andern Provinzen Frankreichs entstanden sind, vor allem das Volkstheater zu Bussang in den Vogesen. Auf dieser Volksbühne werden ausschließlich neue Werke gegeben, welche die lokalen Sitten und Gebräuche, psychologischen und sozialen Konflikte der Landschaft und des lothringischen Lebens widerspiegeln. Die Darsteller werden sämtlich aus den Landbewohnern gewählt, doch sind es nicht bloß Bauern, sondern auch Fabrikarbeiter und Beamte, ja selbst Politiker und Schriftsteller. Manche Züge hat das Theater von Bussang wohl mit den Passionsspielen zu Oberammergau gemeinsam, doch ist ihm durch seinen weltlichen Charakter eine viel größere Lebendigkeit gewahrt.

Ursprünglich war das Theater nichts weiter als eine Wiese, auf der die Zuschauer zum Teil standen, zum Teil auf improvisierten Bänken saßen. Inzwischen hat man, um gegen Wetterunbilden besser gedeckt zu sein, eine Tribüne und hölzerne Galerien erbaut, in denen die Mehrheit der Zuschauer Unterschlupf finden kann. Die Bühne ist 15 m lang, 10 m hoch und 10 m tief. Sie ist aus Holz und Eisen gebaut; Stein- und Ziegelmauern bilden die Seitenwände; zwischen Bühne und Zuschauerraum

befindet sich das Orchester. Der Hintergrund des Ganzen wird durch die lachende Vogesenlandschaft gebildet, und im Osten schweift der Blick bis zu den Bergen, welche die Grenze zwischen Deutschland und Frankreich bilden.

Die Vorstellungen finden in der zweiten Augusthälfte und am Beginn des September statt, und es versammeln sich in Bussang bedeutende Menschenmassen, die den Schauspielen beiwohnen. Eine Reihe von Dramen, sowohl Lustspiele und Schwänke als auch historische und soziale Stücke, wurden eigens gedichtet, um im Theater von Bussang gespielt zu werden. Eines der beliebtesten ist „Der Weihnachtsmann“ von Maurice Pottecher; dieses Stück spiegelt das eigenartige Gemüts- und gesellige Leben der lothringischen Bevölkerung in packender Weise wieder. Im ersten Akte wird das charakteristische lothringische Volksfest (Brandons genannt) geschildert, das in feierlichem Umzuge der jungen Leute um einen brennenden Scheiterhaufen besteht; eigenartige Formeln werden dabei halblaut gemurmelt, welchen die Kraft zukommt, die namentlich angeführten Burschen und Mädchen zu Paaren für Festeszeit zu verbinden. Oft genug führen die Einungen zu wahrer Hochzeit im nächsten Herbst. Im zweiten Akt finden wir am Weihnachtsabend den gedeckten Tisch, auf dem Lieblings Speisen der Gäste harren. Knaben und Mädchen kommen und erzählen Volkslegenden. Plötzlich aber tritt der Weihnachtsmann ein und wirft den Schrecken in die fröhliche Schar. Im dritten Akt endlich lösen sich am Maifesttage, Tromazô, mit seinen blühenden Bäumen bei Gesang und Tanz alle im zweiten Akt geschürzten Knoten und Verwicklungen. Leicht ist zu verstehen, mit welchem Vergnügen die Bewohner des Landes solchem Schauspiel beiwohnen, das ihre eigenen Sitten, Traditionen und

Gebräuche, das ihr eigenes Leben wiedergibt.

Ein ähnliches Theater wurde vor kurzem (1906) in Aulnay-sous-Bois gegründet. Die Bühne liegt im Garten des Farmhauses Fleury am Ufer der Morée, und ihre Weiden bilden die natürlichen Kulissen. Eine Reihe von Dramen, deren Motive der lokalen Geschichte von Aulnay entnommen sind, wurden gespielt, und zwar wieder von Leuten des Landvolks. Das erste und erfolgreichste Stück schildert eine Episode aus der Geschichte der Schloßherren von Aulnay, voll von Grauen und Größe. Wir werden in die Zeit der französischen Revolution versetzt, und Marquis de Gourgne, Herr von Aulnay, besteigt am Ende des Stückes das Schaffot.

Wieder ein anderer Versuch wurde zu Mézières, in der französischen Schweiz, unternommen. Dort erbaute man ein wahres Theater, das sich in seiner äußeren Form in nichts von gewöhnlichen Bühnen unterscheidet; man ging von der Ansicht aus, daß man des künstlichen Lichtes, das für Feinheit der Darstellung so überaus wichtig, nicht entraten könne. Auch in diesem Theater spielen jedoch ausschließlich Kinder des Landes, und ländliche Dramen werden gegeben.

Allen genannten Versuchen ist das Bestreben gemeinsam, Volkskunst zu pflegen, und das Tun und Denken, Fühlen und Leiden des Bauernstandes dramatisch darzustellen. Manche der zur Aufführung gebrachten Werke sind diesem Ziel in ergreifender Weise gerecht geworden, und vielleicht wird von diesen Bauerntheatern aus ein neues Volksdrama seinen Einzug auf die großen Bühnen der französischen Städte halten.

Henri Dagan, Paris.



Das neue Nationaltheater in Tokio.

Durch lange Jahrhunderte hat Japan das seltsame Beispiel eines Volkes gegeben, das dem Dramatischen in Leben und Leidenschaft voll und ganz zugetan war, die Schauspieler aber und alle anderen, die mit dem Theater in Beziehung standen, als untergeordnete Kaste verachtete. In früheren Zeiten war das Theaterspiel besonders in den Dörfern zu Hause und wurde von den Bauern als eine Form religiöser Verehrung, als eine Darbietung zu Ehren der Götter aufgefaßt. Die höheren Klassen aber sahen darin immer ein Zeichen minder Kultur und hielten sich ferne.

In den letzten Jahrzehnten ist vieles anders geworden. Unter dem Einflusse europäischer Art gab man die Verachtung des Theaters auf und die eingeborene Leidenschaft für Rhythmus und Bewegung, für den Kampf der Empfindungen, Sieg und Untergang großer Charaktere kam in neu erwachender Begeisterung für das Theater zum Ausdruck. Eine Reihe von großen Schauspielhäusern entstand in den japanischen Städten, und vor kurzer Frist erließ der Mikado den Auftrag zum Bau eines neuen Nationaltheaters in Tokio, für das keine Kosten gespart werden sollen. Ein Delegierter wurde nach Europa entsandt, um sich mit den neuesten Errungenschaften der dramatischen Inszenierung vertraut zu machen und sie am Nationaltheater einzuführen. Auch Übersetzungen europäischer Kunstwerke sollen in demselben gegeben werden, wenngleich die Schauspielkunst der einheimischen Darsteller sich für fremde Schöpfungen weitaus minder eignet als zur Wiedergabe der Charaktere japanischer Autoren. Trotzdem will man mit in erster Linie die Dramen Shakespeares und der anderen großen europäischen Meister darstellen, und gerade in dieser Hinsicht ist man überaus ehrgeizig.

Auch die eingeborene dramatische Kunst Japans, trotz aller Verachtung stets in gewissem Grade blühend, hat durch den Umschwung der öffentlichen Meinung einen mächtigen Ansporn empfangen. Die großen Kämpfe der japanischen Geschichte, die Konflikte des sozialen Lebens, die Leidenschaften des Herzens, welche Familien zerstören und neue Verbindungen schaffen, kommen in den neuesten japanischen Werken in vollendeter Meisterschaft zum Ausdruck, und seitdem auch Männer und Frauen höherer Klassen sich dem Schauspielberufe widmen können, ohne ausgestoßen zu werden, haben sich viele von angeborenem leidenschaftlichem Charakter zu dieser Laufbahn bestimmen lassen und Großes darin geleistet. Manche gingen auch nach Europa, um dort zu spielen, und kehrten mit Ehren bedeckt heim. So darf man wohl hoffen, daß das neue Nationaltheater zu Tokio sich zu einem wahren Zentrum der Kunstübung in Ostasien entwickeln werde.

J. Ingram Bryan, Kobe (Japan).



Einen Kongreß für Theater-Ästhetik als ständige Jahreseinrichtung hat vor längerer Zeit der Theater-Ästhetiker und Wiener Schauspieler Ferdinand Gregori, einer der ständigen Mitarbeiter des Kunstwarts, in dieser Zeitschrift in Anregung gebracht. Gregori führt aus, daß alles, was sich an Versuchen und Taten auf der lebendigen Bühne der Gegenwart zutrage, was an reformerischen Ideen in den Köpfen zeitgenössischer Ästhetiker auftauche, im Ohre des Zuschauers vergehe und in den Spalten der schnell beiseite gelegten Tagesblätter verflattere. Die ins Ungeheure, gewiß ins Unüberschaubare ausge dehnte Literatur über theatralische Dinge könne kaum in den reichhaltigsten Büchereien und nur in langwierigen Studien notdürftig katalogi-

siert und ausgezogen werden. Wenn man erwäge, daß Direktoren, Spielleiter und Schauspieler weder Zeit noch Lust hätten, vor der Inszenierung des Hamlet ein paar hundert Aufsätze über dieses Drama aus aller Welt zusammenzubetteln und durchzugehen, um schließlich zehn nutzbare Zeilen auszuziehen, dann dürfe man sich nicht über die Wiederkehr darstellerischer Fehler und über das Festhalten an verschabten dramaturgischen Einrichtungen wundern. „Als gemeinsames Becken, in dem die vielen Quellen, Bäche und Flüsse, die ins Theaterland rollten, vereinigt und gereinigt werden könnten“, empfiehlt Gregori einen Kongreß für Theater-Ästhetik in Wien oder Berlin, in Weimar oder München, in Dresden oder Düsseldorf. Die mündliche Aussprache über diese Gegenstände scheint ihm deshalb wertvoll zu sein, weil sich nur auf diesem Wege und nicht dann, wenn sich die Anreger und Ausführer gegenseitig aus der Ferne belächelten und nicht aufeinander hörten, Ergebnisse erzielen ließen. In Gregoris Behauptungen liegt ohne Zweifel viel Wahres, und der Wunsch, die Theaterpraktiker, die Bühnenleiter und Darsteller und die Theater-Ästhetiker, die Theaterschriftsteller und Kritiker zu gemeinsamer Aussprache zu vereinen, ist immerhin der Erörterung wert. Wenn wir nicht irren, so ist es Gregori vor allem um eine systematische Auswertung der Theatertaten und Theatergedanken zu tun. Mit vollem Recht führt er beispielsweise an, daß Jahr für Jahr Theater gebaut oder umgebaut würden, ohne daß man alte Erfahrungen dabei in genügendem Grade verwertete. Städte und Staaten verschleuderten Millionen, wo Hunderttausende ausreichten. Prunkvolle Fassaden und Zuschauerräume entschieden die Annahme eines Projekts, möge die Einrichtung der Bühne noch so mangelhaft sein.

Er hätte auch hinzufügen können: Bildhauer, Freskenmaler, Bauunternehmer und Architekten, die dem Theater an sich völlig gleichgültig und unwissend gegenüberstehen und nur ihre, aber nicht die Zwecke des Theaters im Auge haben, bestimmen die Anlage der meisten neuen Theater. Das wird nach unserer Meinung anders werden, wenn sich erst einmal die Überzeugung festgesetzt hat, daß sich heute aus dem vielen, was fortschrittliche, gebildete und denkende Bühnenleiter getan haben, und was kluge, mit historisch geschultem Blick und Zeitempfinden ausgestattete Theaterschriftsteller und Ästhetiker gedacht und geschrieben haben, eine recht umfangreiche Wissenschaft über das zeitgenössische Theater ergeben hat. Wir sagen ausdrücklich „Wissenschaft“, um anzudeuten, daß nicht alles, was heute für die Bühne getan, vorgeschlagen und angeregt wird, anfechtbar, widerlegbar und strittig ist. Aus der Arbeit der letzten zehn Jahre haben sich feststehende Werte und Tatsachen ergeben, die Gemeingut aller derer werden sollten, die mit der Bühne zu schaffen haben. Ob ein Kongreß für Theater-Ästhetik das einzige Mittel ist, um dieses Ziel zu erreichen, darüber wollen wir nicht urteilen. Gregori selbst, der in seiner Anregung die einzelnen Theatergebiete, für die er fruchtbare Anregungen hofft, kurz, aber übersichtlich anführt, ist sich der Tatsache bewußt, daß seine Absicht Einwänden begegnen kann. Aber wenn er die gelehrten Direktoren und Dramaturgen, die Kunstrichter, die Schauspieler und Theatertechniker zu einer Meinungsäußerung herausruft, so ist dieser Schritt unbedingt löblich und anerkennenswert. Er zeigt, wenn auch in nebelhafter Weise, die schöne Möglichkeit, daß auf allen, auch auf kleinern Bühnen nicht mehr so planlos „weitergewurstelt“ wird wie bisher.

Über die jüngsten Tendenzen in der chinesischen Literatur schreibt ein in England studierender junger Chinese in der „Westminster Review“. Er erklärt, daß ein bedeutsames Zeichen der Zeit in der großen Zahl von Chinesen liege, die im Auslande studieren. Eine der wichtigsten Folgen dieses großen Exodus von Studenten sei der Einfluß, den dies auf die chinesische Literatur übe. Er schreibt:

„Dies ist eine der größten Bewegungen, die von den Fremden vollständig übersehen wird, was wohl mit der Schwierigkeit der chinesischen Schrift zusammenhängt. Die Gegenwart bildet in der chinesischen Literatur einen Zeitabschnitt, der mit jenem der Königin Elisabeth und mit dem Einflusse der französischen Literatur auf die englische Literatur im 17. Jahrhundert verglichen werden kann. Tausende von japanischen Ausdrücken sind in der chinesischen Sprache aufgenommen und naturalisiert worden. Mit diesen neuen Ausdrücken ist auch eine neue Satzkonstruktion und der Gebrauch gekommen, Absätze zu machen, Interjektionen zu gebrauchen und anderes mehr, was eine vollständige Revolution in der literarischen Welt Chinas hervorgerufen hat, da früher fortlaufend ohne Unterbrechung geschrieben wurde. Dazu gesellte sich die Entwicklung der Presse, welche die Leselust unter dem Publikum angeregt hat und Gelegenheit für große literarische Tätigkeit bietet. Eine kürzlich erschienene Monatschrift, die in meine Hände kam, offenbart mir sofort den Unterschied zwischen dem alten und dem neuen Stil. Der alte Stil ist majestätisch, wortreich, pompös, gesucht poetisch, aber gezwungen, schwer verständlich und dabei bar von aller Wärme und allem Enthusiasmus. Nehme ich irgendein gutes chinesisches Werk zur Hand, das vor dem Jahre 1890 geschrieben wurde, so kann ich sofort

sagen, ob der Autor ein Schüler von Han Yü, Lin Tsong Yuan oder Tse Ma Ch'ien war, denn Nachahmung berühmter Schriftsteller galt als unerläßlich für einen guten Stil. Der neue Stil dagegen trägt den Stempel der Individualität, ist leichtflüssig und originell und zeigt den großen Einfluß des Auslandes und ist dabei von Begeisterung getragen. Jeder schreibt heutzutage, wie es ihm beliebt, bildet seinen eigenen Stil, ohne sich an klassische Muster zu halten.

Die alten Schauspiele, die schön in unregelmäßigen Versen geschrieben waren, sind schon lange außer Gebrauch gekommen, da sie für die Menge zu schwer verständlich waren. Das Drama, das ihnen folgte, war in der Volkssprache und in schlechten Versen geschrieben und dabei von ganz gemeinem Geschmack. Der Schauspieler war dabei verachtet und ausgeschlossen von den Staatsprüfungen, die bekanntlich in China unerläßlich sind, um zu einem höheren gesellschaftlichen Status zu gelangen oder im öffentlichen Dienste Stellung zu finden. Jetzt wurde eine dramatische Gesellschaft gebildet, um klassische Stücke und Werke fremder Dichter auf die Bühne zu bringen. Es wurde auch der Versuch gemacht, Stücke in Prosa zu schreiben, eine Neuerung, die großen Erfolg hat.

„Die chinesischen Studenten in Japan haben einige neue Originalstücke geschrieben, in denen sie selbst auftreten — ein Ding, das noch vor sieben Jahren auch die aufgeklärtesten Chinesen mit Entsetzen erfüllt haben würde. In einem mir soeben zugegangenen Programm über die Aufführungen in einem der für diese Zwecke gemieteten Theater von Tokio finde ich unter anderen neuen Stücken „La Dame aux Camélias“ und „Uncle Tom's Cabin“ — ein scharfer Kontrast, der aber deutlich zeigt, welche Wandlung sich vollzieht.“

Literarische Vereine in Australien

(Resumé eines Artikels in unserer englischen Ausgabe). Wie sich in allen jüngeren Ländern zunächst die gesamten Kräfte des Volkes der Erschließung der ungehobenen materiellen Werte widmen; so auch in Australien; nur wenige Männer seiner ersten Kolonisationsperiode blickten über die materielle Güterproduktion hinweg nach den feineren, schwerer faßbaren Gütern des Geistes. Erst in jüngster Zeit, da sich alle Verhältnisse zu konsolidieren begannen, da vermöge der eigenartigen sozialen Entwicklung des Landes Sorge und Kampf ums tägliche Brot mehr und mehr aus dem Leben der Australier verschwanden, machte sich auch für literarische und künstlerische Probleme ein Interesse geltend, und es ist charakteristisch für die demokratische Entwicklung des Landes, daß von unten herauf, aus dem Volke selbst, sich die Anregungen für das neue Schaffen ergaben. In Melbourne, Sidney und andern Städten des Landes bildeten sich literarische Vereine, insbesondere junger Knaben und junger Mädchen, zum Teil mit den Schulen, zum Teil mit kirchlichen Gemeinden, zum Teil mit Arbeitervereinen in Verbindung; hier werden Rezitationen australischer und fremder Dichtungen gepflegt. Knaben und Mädchen drängen sich heran, Preise zu gewinnen durch echte Wiedergabe der Dichtwerke; junge Dichter ringen im begeisterten Wettstreit.

Aus diesen Gesellschaften erwachsen die volkstümlichen Zeitschriften, die neben der australischen Dichtung auch dem australischen Lied eine Stätte boten. Die eigenartige Natur des Landes, die so lange Zeit von den Eingewanderten unheimlich, weil fremdartig, empfunden wurde, verherrlichen nun Lieder; all die Stimmungen des neuartigen Lebens, in dem Weihnachten den Mittel-

punkt des Sommers und den Mittelpunkt aller sportlichen Feste bildet, die Poesie dieses Festes in freier Luft, dieses ganzen vom milden Klima Australiens bedingten Naturlebens fand Verklärung in der Dichtung.

Auch im öffentlichen Leben nehmen die Literaten nunmehr und mehr die ihnen gebührende Stellung ein, und ein Mann der Feder: Mr. Deakin, war lange Jahre Ministerpräsident von Australien.

Als Vorbilder der neuen literarischen und künstlerischen Strömung müssen vor allem die Meisterwerke französischer Kunst und deutscher Musik genannt werden; viel schwächer wirkt der Einfluß Englands, obwohl die australische Nation der Abstammung und Sprache nach rein englisch ist. Die weiten Horizonte des Kontinents mit seinen kontinentalen Problemen, seiner milden, kunstfördernden Kultur führte eben fern ab von den Traditionen der britischen Inseln mit ihrem Nebel und düstern Ernst. In Neu-Seeland behaupteten sich dieselben in gewissem Grade, aber gleichwie auf dem europäischen Festlande so auch auf dem australischen treten Kunstfreude und heiterer Lebensgenuß immer mehr an Stelle des bloßen Geschäftes Englands, und aus ihnen erwachsen literarische Schöpfungen. Viel künstlerische Möglichkeiten schlummern wohl noch in dem neuen Lande.

Katharina Pritchard (Melbourne).



Der Dürerbund ist gleich dem Bunde „Heimatschutz“ vom Kunstwartkreise aus gegründet worden, ist aber die umfassendere Organisation. Abgesehen von den Einzelmitgliedern gehören ihm bereits rund anderthalbhundert Verbände und Vereine an. Ein Arbeitsausschuß, an dessen Spitze seit der Gründung Avenarius steht, wird alljährlich von einem

großen Gesamtvorstande gewählt, den ihrerseits die Vereine und Einzelmitglieder alle fünf Jahre wählen. Der Dürerbund ist zur praktischen Arbeit da. Sie wird zum großen Teil in den einzelnen Bundesvereinen geleistet, welche ihrerseits ihr Wirken ganz den besonderen Verhältnissen an den verschiedenen Orten anpassen. Um ein Bild von der eigentlichen Bundestätigkeit zu geben, erwähnen wir von den Arbeiten des Arbeitsausschusses:

1. Die motivierten Eingaben an Regierungen und Behörden in Sachen ästhetischer Kultur, die unter der Mitwirkung solcher Sachverständiger ausgearbeitet werden, die der Arbeitsausschuß von Fall zu Fall beruft.

2. Die Herausgabe einer Zeitungskorrespondenz mit Beiträgen zur Ausdruckskultur, die mehr als siebenhundert Zeitungen unentgeltlich zur Verfügung gestellt und von ihnen eifrig benutzt wird.

3. Die Herausgabe von über vierzig Flugschriften zur Ausdruckskultur, die von allgemein anerkannten Sachverständigen verfaßt werden, wenn nötig illustriert sind und zu ganz billigen Preisen verbreitet werden.

4. Die Herausgabe des „Literarischen Ratgebers“, die gemeinsam mit dem Kunstwart erstrebt, die literarische Beratung unseres Volkes ganz von geschäftlichen Interessen loszulösen.

5. Die Herstellung von Listen, z. B.: guter Aufsätze, Romane und Novellen zum Abdruck in kleinen Zeitungen, guter Theaterstücke für Dilettantenbühnen, guter Vorträge, die von Rednern in unserm Sinne gehalten werden.

6. Die Herstellung von geeigneten Glasbildern, die für Vorträge verliehen werden.

7. Die Veranstaltung von allgemeinen großen Preisausschreiben, wie dessen um Entwürfe zu Briefmarken und Münzen fürs Deutsche Reich und des noch schwebenden um Beiträge

zur Frage der sexuellen Aufklärung. Daranschließend: die agitatorische Ausnützung der Ergebnisse dieser Preisausschreiben.

8. Die Herausgabe des Büchleins „Heb mich auf!“, eines ersten Wegweisers zu edeln Freuden für die schulentlassene Jugend. Für einige Städte mit örtlichen Ergänzungen. Wird zumeist von den Lehrern verteilt.

9. Die Herausgabe des Volkskalenders „Der Gesundbrunnen“, der die Arbeit des Büchleins „Heb mich auf!“ für die Erwachsenen fortsetzt.

10. Die beratende Unterstützung solcher Publikationen, die der Dürerbund seinen Bundeszwecken für förderlich hält.

11. Die Vermittlung von wichtigen künstlerischen Aufträgen.

12. Die Veranstaltung von kleineren wandernden Wandschmuck-Ausstellungen, die im Jahre 1907 an etwa sechzig Stellen stattfanden.

13. Die Veranstaltung eines organisierten Meßbudenvertriebs gediegener und billiger Bücher, Bilder usw. Also: unmittelbaren Absatz ans Volk auf Jahrmärkten zur Bekämpfung der Schundware durch unmittelbaren Wettbewerb. Zuerst 1908 auf der Leipziger Messe versucht.

14. Die Herausgabe des Dürerblattes zum Verkehr mit den Mitgliedern.

Schon bei einer Mark Jahresbeitrag (Kassenwart Georg D. W. Callwey in München) wird man Mitglied des Dürerbundes, doch ist dieser Betrag der Mindestbeitrag, der nur ungefähr die Selbstkosten der Zuwendungen deckt, die der Dürerbund seinerseits seinen Mitgliedern macht. Erst der eine Mark übersteigende Beitrag fördert die Vereinszwecke.

Der Dürerbund bittet alle Leser dieser Zeilen, seine Kulturarbeit zu unterstützen.

Gegen den Schmutz in Wort und Bild. In Göttingen hat sich eine Vereinigung konstituiert, bestehend aus zahlreichen Universitätsprofessoren, höheren Justizbeamten, Ärzten und Lehrern, die den Schmutz in Wort und Bild bekämpft. Nicht gegen das Nackte in der Kunst richtet sich ihr Widerspruch, sondern gegen jene leichtfertigen Darstellungen des Nackten, deren Urheber unter dem Namen der Kunst auf die schlechten Triebe im Menschen rechnen. Die Mitglieder dieser Vereinigung erklären, daß sie kein Geschäft mehr betreten werden, das das Schamgefühl gröblich verletzende Bilder, Postkarten und andere Gegenstände anstößiger Art in seinen Schaufenstern ausstellt oder vertreibt. Es wurde ein engerer Ausschuß gewählt, der diese Angelegenheit dauernd im Auge behält.



Das Moskauer Volkskonservatorium. Dem Rechenschaftsbericht über die ersten beiden Jahre des Bestehens des Volkskonservatoriums in Moskau entnehmen wir folgende Angaben. Das Volkskonservatorium hat sich seit seiner Begründung als autonome „musikalische Sektion“ dem Moskauer Verein für Volkshochschulen angegliedert. Die Sektion, die von der Generalversammlung ihrer Mitglieder und unmittelbar von einem Ausschuß von 6 Personen geleitet wird, hat zur Aufgabe, musikalische Kenntnisse in möglichst weiten Bevölkerungsschichten zu verbreiten. Zu diesem Zwecke wurden vor allem im Jahre 1906 Chorklassen ins Leben gerufen, in denen die Schüler nicht nur im Chorgesang unterrichtet werden, sondern auch eine allgemein musikalische Ausbildung erhalten. Der Lehrgang in den Chorklassen erstreckt sich über drei Jahre und umfaßt außer den Gesangsübungen und Aufführungen noch Solfeggio, elementare Musik-

theorie, Grundlagen der Harmonielehre, Enzyklopädie und Geschichte der Musik. Der Unterricht findet zweimal wöchentlich statt: an Wochentagen abends (von 8 bis 10 Uhr) und Sonntags am Tage. Die Chorklassen (10 an der Zahl, in verschiedenen Stadtteilen belegen) wurden im verflossenen Jahr von 687 Schülern besucht. Für Personen mit hervorragender musikalischer Befähigung wurden sodann Soloklassen organisiert, und zwar für Gesang, Klavierspiel, Streichinstrumente, Musiktheorie u. a. Als Lehrkräfte fungieren die bedeutendsten Künstler und Musiker Moskaus. Aus Mangel an Mitteln mußte jedoch die Schülerzahl in den Soloklassen aufs äußerste beschränkt werden. Das von den Musikschülern zu entrichtende Honorar ist ein minimales und beträgt in den Chorklassen des Volkskonservatoriums 3 Rubel, in den Soloklassen 20 Rubel jährlich. Der Grundstock für eine allgemein zugängliche musikalische Bibliothek ist dank einer hochherzigen Spende ebenfalls bereits geschaffen, so daß das Volkskonservatorium seine segensreiche Tätigkeit in immer weiterem Umfang entfalten kann.

Dr. A. Dworetzky, Moskau.



Musik in Japan. Das japanische Volk, so unendlich schöpferisch auf dem Gebiete der bildenden Kunst, hat bisher gleichbedeutende Werke in der Musik nicht hervorgebracht. Die Leidenschaften der Volksseele, die Erhabenheit von Himmel und Meer, die Majestät der Berge und des Waldes, die Schrecken der Natur in Sturm und Gewitter haben bis nun keinen musikalischen Ausdruck gewinnen können; nur das Gesurr der Insekten und in gewissem Grade der Gesang der Vögel, das Brausen eines Wasserfalles und das Rauschen der Pinienwälder hat die japani-

schen Künstler inspiriert. Die japanische Musik ist lieblich und feinsinnig, sie ist nicht groß und gewaltig.

In jüngster Zeit sind allerdings Kräfte tätig, die einen Umschwung hierin herbeiführen mögen, vor allem der starke Einfluß europäischer Musikwerke. Insbesondere die klassische deutsche Musik ist es, die an den neu errichteten Musikschulen der japanischen Städte gelehrt wird und auf das empfindliche Gemüt der japanischen Jugend großen Eindruck übt. Konzerte, in denen Kompositionen von Beethoven, Mendelssohn, Mozart, Schubert, Händel, Bach und anderen gegeben werden, sind stets starken Zuspruchs von seiten der Bevölkerung sicher. Programme von bedeutender Schwierigkeit, Orchester, Solo- und Gesangsvorträge wurden von japanischen Künstlern in ausgezeichnete Weise zur Aufführung gebracht und ernteten stets den andauernden Beifall der Zuhörer. Das Volk selbst ist immer musikalisch interessiert gewesen, wenn ihm auch wenig eigentliche Schöpfer entstiegen; bei Arbeit, in Werkstatt und Feld, bei religiösen Feiern und festlichen Gelegenheiten, niemals haben Gesang und Musik gefehlt, und nun, da die Werke europäischer Musik von den Schulen und Konzertsälen aus in die Familienheime einziehen, finden sie dort eifrige Pflege. Es ist durchaus wahrscheinlich, daß die rege Seele des japanischen Volkes, mitschwingend mit jeder Leidenschaft und jeder Empfindung, von der bloßen Aufnahme musikalischer Werte bald zu reger Mitschöpfung übergehen und daß, auf fremden Vorbildern fußend, sich bald die originale japanische Tondichtung entwickeln werde.

Dr. Ingram Bryan, Kobe.



Die illustrierte Symphonie. Eine neue Kunstform ist kürzlich in Lon-

don versucht worden. Der ungeheure Saal von Queens Hall wurde verdunkelt, und mittels Projektionsapparates wurden Stellen aus Herbert Trench's Gedicht „Apollo und der Seemann“ auf einen Schirm projiziert, während ein unsichtbares Orchester die Begleitung zu dem Gedicht spielte. Mr. Trench, dem diese Idee entsprang, hofft auf diese Art den Geschmack des Publikums und das Interesse für programmatische Musik zu heben. Zugleich soll die Verdunkelung des Saales eine Konzentration der Hörer auf das vorgeführte Tonwerk bewirken. Das Experiment hatte keinen großen Erfolg, aber dies dürfte eher auf die vorgeführten Schöpfungen, die überdies dem Publikum ganz fremd waren, zurückzuführen sein. Es ist möglich, daß die Idee sich erfolgreich erweist, um bekannte, aber doch nicht voll verstandene Programmmusik mit Erfolg dem Publikum näherzubringen.



Künstlerische Postwertzeichen und Münzen. Von berufener Seite ist oft genug betont worden, daß die künstlerische Ausgestaltung der ständig durch die Finger des Publikums gehenden Wertzeichen, der Briefmarken und der Münzen, von großem Einfluß auf die Erziehung des Geschmacks im Volke ist. In einigen Ländern, wie den Vereinigten Staaten von Amerika, wird der künstlerischen Ausgestaltung der Briefmarke viel Beachtung geschenkt; auch solche nur vorübergehend in den Verkehr gebrachten Erzeugnisse wie die Kolumbusmarken zur Vierhundertjahrfeier waren trotz mancher Einwände, die man im einzelnen erheben konnte, eine erfreuliche Erscheinung. Auch der schöne Versuch, den vor einigen Jahren die Schweiz machte, auf Münzen die ewigen Prägungen antiker Idealgestalten durch lebensfrische Zeitbilder zu ersetzen, mag

in diesem Zusammenhang in Erinnerung gebracht werden. Leider ist das Beispiel des Schweizer 20 Frankenstücks, das den Kopf eines heimischen Bauernmädchens in der Prägung zeigte (abgesehen von Nordamerika) bisher ohne Nachahmung geblieben. Noch auf einem ähnlichen Gebiete, gegen das sich die deutsche Kunst bisher recht spröde gezeigt hat, sollte ein baldiger Wandel geschaffen werden. Unsere Wertpapiere, die Staatspapiere, Obligationen, Aktien, präsentieren sich meistens in einer entsetzlichen Nüchternheit, und wenn es sich hier auch um reine Geldsachen handelt, warum müssen es immer diese klobigen, dicken, rechteckig geordneten Linien sein oder diese geschmacklosen Verschnörkelungen, die den vielversprechenden Text solcher schönen Dokumente umrahmen? Nur ein Beispiel dagegen: Fast jede amerikanische Eisenbahnobligation zeigt auf der Vorderseite in sauberstem Stich ein ansprechendes Bild, etwa einen imposanten heranbrausenden Eisenbahnzug, vorn diesiegende Lokomotive mit dem alles weglegenden Cow-catcher. Solche Beispiele sollten wir uns aus dem Lande der Nützlichkeitsprinzipien kommen lassen.



Baukunst, Ingenieurbau und Kunstgewerbe hat Hermann Muthesius in einer Abhandlung. „Die Einheit der Architektur“ behandelt. Ausgehend von dem geistreichen Worte des großen musikalischen Denkers Hans von Bülow: „Im Anfang war der Rhythmus“, weist er nach, daß schon das erste Schaffen der Menschenhand — die ersten Ornamente, die der Wilde auf seinen Waffengriff ritzte, die erste Furche, die der Ackerbautreibende zog, die erste Hütte, die sich der selbsthaft Gewordene baute — eine ganz ausgesprochene Gesetzmäßigkeit zeigt.

Und im weiteren Verlauf entwickelten sich die Bildungen der menschlichen Hand, seien sie bodenbearbeitend, handwerklich oder baulich, mit nicht zu bezweifelnder Sicherheit in der Richtung des Gesetzmäßigen, Logischen, Rhythmischen, also nach dem Ziele der später Architektur genannten Kunst hin. Der Mensch kann eben gar nicht anders als regelmäßig, rhythmisch, architektonisch gestalten. Aus den ersten kindlichen Anfängen sind erhabene Bauwerke geworden. In der ägyptischen, kleinasiatischen und griechischen Baukunst sehen wir bereits die Verkörperungen der höchsten baulichen Fähigkeiten der Menschheit. Die Baukunst wurde die Ausdrucksform für das letzte Sehnen und die höchsten seelischen Erregungen. In der späteren Entwicklung fordern neue, verzweigte Bedürfnisse den baulichen Scharfsinn heraus, neue technische Hilfsmittel reichen ihre Hand, das konstruktive Können steigert sich, die ausschmückende Neigung wächst. So erblicken wir bereits in der römischen Baukunst ein planmäßiges Ineinandergreifen vielseitiger Arbeit. Die Architektur setzte die großen Zeitideen in die Wirklichkeit um. Fanden in der griechischen und ägyptischen Baukunst vorwiegend religiöse Vorstellungen ihren Ausdruck, so traten in der römischen Baukunst staatliche und soziale Ziele in den Vordergrund. Die Zirkon, Thermen, Aquädukte und Basiliken der Römer sind — vom soziologischen Standpunkt aus betrachtet — bereits vollkommen moderne Bauten. Als Reaktion gegen die römische Verweltlichung entwickelte das Christentum in Wiederaufnahme des alten religiösen Grundgedankens der Fröhenkulturen aus den einfachen Kultstätten der Katakomben die mittelalterlichen Dome. Sie sind die letzte reine architektonische Verkörperung

des stärksten und tiefsten menschlichen Gefühlslebens, der Religion. Mit dem Eintritt des Humanismus hatte die Kirche ihre führende Stellung verloren. Andere Ziele, Aufgaben sozialer und persönlicher Natur, geben den Bauten ein anderes Gepräge. Da sich der Sinn der Zeit dabei jedoch ausschließlich rückwärts, auf die antike und besonders auf die römische Kultur richtete, so wurde diese Zeit eine solche der Nachempfindung. Es war keine Originalkunst, eine blinde Überschätzung des Äußerlich-Förmalen herrschte vor.

Das wichtigste Ereignis in den nachkirchlichen Jahrhunderten ist das Erstarken der absolutistischen Fürstenmacht. Der Höhepunkt der Architektur dieser Zeit liegt in den Königsschlössern. Namentlich die Innenarchitektur wurde durch die neuen ihr zufallenden Aufgaben auf eine ganz neue Grundlage gestellt. Auch die französische Revolution warf auf das architektonische Gestalten ihre Schatten. Die Tradition der Renaissancebaukunst erfuhr aus zwei Richtungen Anstöße. Mit der neuen Erkenntnis der durch die Entdeckung der antiken Überreste in Herkulanum, Pompei, Athen übermittelten klassischen Schönheit lenkte sie in eine wörtliche Übertragung antiker Monumentalformen ein. Die andere Richtung, aus der die Baukunst beeinflusst zu werden begann, war das langsam wieder erwachende nordische Kunstempfinden, das im Gegensatz zu den aus dem Süden kommenden und auf der Antike fußenden Kunstbestrebungen der Renaissance stand. Der aus dem alten romantischen Schottland stammende Romantizismus faßte auch in der englischen Architektur zuerst Fuß. Man wollte allen Zwang vermeiden, dem Natürlichen, wie man es nannte, freien Lauf lassen, und wie deshalb in der Gartenkunst die

gezwungen erscheinende, regelmäßige Gartenanlage zerstört und male- rische Naturszenarien an ihre Stelle gesetzt wurden, so glaubte man auch in der Architektur auf dem rechten Wege zu sein, indem man die äußeren Gestaltungsformen der Gotik nach- ahmte. Man hielt Spitzbogen, Zinnen, Fialen für das Wesentliche der ro- mantischen Baukunst. So zog die Architektur in zwei feindliche Lager gespalten in das 19. Jahrhundert ein. Der Kampf mit dem Streitrufe „Hie Gotik, hie Antike“ drehte sich beinahe das ganze Jahrhundert um Äußerlichkeiten, und diese standen so sehr im Vordergrund, daß das innere Wesen des baulichen Ge- staltens fast ganz verdunkelt wurde. Der Stilgesichtspunkt wurde der alleinherrschende; das Zutrauen auf das eigene Können schien dabei völlig verschwunden. Dies betrifft aber nur die Architektur als Kunst nach der Anschauung, die in dieser Zeit allgemein obwaltete. Sie erschöpfte jedoch das bauliche Ge- stalten der Zeit keineswegs. „Ab- seits der Architektur waren ganz neue und bisher unbekannte Auf- gaben als Folge des ungemein er- weiterten Verkehrs und der sich rasch entwickelnden technischen Wissenschaften aufgekommen. Es waren die Aufgaben des Ingenieurs. Das Eisen war sein neuer Konstruk- tionsstoff, bald ergänzt durch andere bisher unbekannte Materialien, wie Glas und jenes neue Bindemittel, Zement, das später in Verbindung mit Kies und Eisen als sogenannter Eisenbeton die gesamte Baukonstruk- tion umzuwälzen begann. Die Eisen- bahnen, die Brücken, die Dampf- schiffe, die Maschinen waren das Be- tätigungsfeld des Ingenieurs. Die wissenschaftliche Forschung, die sich in ganz neu erschlossenen Gebieten der Mathematik, Statik und Dyna- mik äußerte, machte unglaubliche Fortschritte. Wunderwerke an Kühn-

heit und Kraft, weitgespannte Brücken über Ströme und Meeresarme überboten die kühnsten Konstruktionen der mittelalterlichen Dome und der antiken Thermen. Und wie ins Große, so drang der konstruktive Geist der Zeit ins Kleine. Für die Ausbeutung der Elektrizität, für die Fortschritte der Optik und Akustik im Dienste der mannigfachen neuen wissenschaftlichen und technischen Forschungen mußten die schwierigsten und genauest arbeitenden Apparate und Werkzeuge eronnen werden. In der Richtung aufs Große wie aufs Kleine gaben der gestaltenden Hand Wissenschaft und Technik die Richtschnur. So hatte auch das neunzehnte Jahrhundert seine Eigenart auf baulichem Gebiete, eine Eigenart, die den Geist der Zeit vielleicht in der gleichen Weise verkörperte, wie die gotischen Dome das mystisch-religiöse Empfinden des Mittelalters und wie die Thermen und Basiliken die staatsmännisch-sozialen Ziele der Römer. Aber eines ist merkwürdig und wird der späteren Forschung unerklärlich erscheinen: daß niemand daran dachte, diese rein auf dem Boden der Zeit stehenden Bauwerke der Architektur zuzuzählen. Die Architektur war eine zimperliche, auf ihre Ahnenreihe stolze, wenngleich verarmte Aristokratin geworden, die weit davon entfernt war, die neuen Emporkömmlinge anzuerkennen. Die in hohem Maße nützlichen, ja unentbehrlichen Kinder der Ingenieurwissenschaft galten ihr als unschön, und sie hatte für sie aus der Einbildung ihres vorherrschenden Wertes heraus kaum mehr als ein mitleidiges Lächeln. Der bauende Ingenieur selbst teilte halb die Ansicht, daß seine Bauten zwar nützlich, aber nicht schön seien. Er rief in allen Fällen, wo nach der alten Gewohnheit die Schönheit in Frage kam, die Hilfe seines Halbbruders, des Architekten, an, der seine Brückenein-

gänge, seine Bahnhofshallen und das Innere seiner Dampfer mit sogenannter Kunst, das heißt mit historischen Architekturformen, behing. Und noch heute treibt in den Kreisen der Architekten und Ingenieure das Vorurteil sein Unwesen, daß es der Anbringung von historischen Architekturmotiven bedürfe, um Ingenieurwerke „ästhetisch auszubilden“. Vor schlanke Eisenbrücken werden turmgekrönte Ritterburgtore gesetzt, und der Mißklang dieser ganz verschiedenartigen Bestandteile vermag noch nicht das Widersinnige zu enthüllen, das in einer solchen Zusammenstellung liegt.

Aus der Tatsache, daß die Bauten des Ingenieurs nach der heutigen Ansicht noch nicht zu den Werken der Architektur gerechnet werden, lassen sich zwei Schlüsse ziehen. Einmal ist der Begriff der Architektur in der zünftigen Auffassung in einer unzulässigen Weise eingengt worden. Architektur war zur Stilübung herabgesunken; wo die Merkmale eines der historisch anerkannten Stile fehlten, vermeinte man die Zugehörigkeit zur Architektur leugnen zu müssen. Das frisch pulsierende Leben, das nach neuen Gestaltungsmöglichkeiten drängt und über die Grenze der zunftmäßigen Betätigung hinaustritt, wurde nicht hereingelassen. Statt des inneren Erfassens des architektonischen Problems war eine äußerliche Formulierung eingetreten. Der Geist war entflohen, die Formel war geblieben. Auf der anderen Seite liegt aber gewiß auch im Wesen der Ingenieurbauten ein Grund dafür, daß die von der Architektur als Kunst zu erwartenden Wirkungen auf das Empfinden der Menschen zunächst noch ausblieben. Es ist, wenn von der Hochburg der gewohnt-architektonischen Betrachtungsweise aus die Ingenieurbauten kritisiert worden sind, häufig, ja mit besonderer Vorliebe hervorgehoben worden, daß

die Linien und Formen des Ingenieurs reine Rechnungsergebnisse, bar aller Empfindung seien. Und im besonderen ist für die Eisenkonstruktionen bis zum Überdruß der Satz verfochten worden, daß es ihnen an Körperlichkeit mangle, um überhaupt künstlerisch wirken zu können. Beide Einwürfe scheinen fürs erste nicht der Berechtigung zu entbehren. Aber es ist, wenn man sie untersucht, vor allem festzuhalten, daß ihre Begründung fast ganz in unserer augenblicklichen Gewöhnung beruht. Wir schätzen und lieben das, was wir kennen. Formen, in denen wir unbewandert sind, vermögen unser sogenanntes ästhetisches Empfinden nicht zu erwecken. Etwas ganz Neues neben der altgewohnten im engeren Sinne architektonischen Ausdrucksweise unserer Zeit war nun aber die Ausdrucksweise des Ingenieurs. Es lag ihr ganz fern, das historische Erinnerungsvermögen, wie es die architektonische Stilentwicklung großgezogen hatte, anzurufen. Sie wollte auch in der Tat nur rechnerisch gefundene knappste Konstruktionsformen in die Wirklichkeit umsetzen. Aber eben diese Ausdrucksform des konstruktiv Richtigen macht einen bestimmten Eindruck auf den empfänglichen Beschauer. Und derjenige Beschauer ist empfänglich, dessen statisches Gefühl entwickelt ist. Die kühne Schwingung einer weitgespannten Eisenbahnbrücke übermittelt ihm durch ihre raffinierte Verwirklichung eines statischen Prinzips einen Genuß. Vorausgesetzt, daß die Unterlagen für statische Vorstellung im Beschauer vorhanden sind, wird dieser auch Ingenieurbauten nicht nur verstehen, sondern genießen. Diese Unterlagen und Begriffe aber hat unsere Zeit in den Köpfen der Mitlebenden eben erst zu entwickeln begonnen. Der Ingenieur ist der kühne Schöpfer und Erfinder dieser neuen Vorstellungen. Die Mitlebenden neh-

men sie allmählich auf. Langsam, fast unbemerkt dringt das Verständnis vor, und die Zeit wird nicht fern sein, wo es allgemein werden wird. Der Mangel an Körperlichkeit wird dann den Eisenkonstruktionen nicht mehr zum Vorwurf gemacht werden, man wird sich daran gewöhnt haben, und man wird gerade in dieser, die Materie überwindenden Schlankheit und Durchsichtigkeit ein neues künstlerisches Moment erkennen, dem man einen besonderen Wert beimessen wird. So ist aus den praktischen Erfordernissen des modernen Lebens heraus ein neuer Beitrag zur Architektur entstanden. Zwar herrschen in der allgemeinen Anschauung die Begriffe der schulmäßigen Stilarchitektur. Zwar kümmert sich das Publikum, wenn es von Architektur redet, fast lediglich um die Äußerlichkeiten der sogenannten historischen Stile. Und doch ist heute bereits neben dieser anerkannten und von der Kunstwissenschaft verzeichneten Architektur in der gleichsam wildaufgewachsenen Kunst des Ingenieurs bei weitem das wichtigste Zuwachsglied der Architektur der Neuzeit vorhanden.“

Weiterhin behandelt sodann Muthesius die kunstgewerbliche Bewegung und ihren Einfluß auf die Weiterentwicklung der Architektur, die häusliche Baukunst, besonders in England, die den gesteigerten Ansprüchen des Wohnens und den Fortschritten der Gesundheitswissenschaft entsprang, die Entstehung der Raumkunst, die starke Bewegung im Wohnungsbau in Deutschland (Wohnhäuser, Geschäfts- und Warenhäuser, Bahnhöfe, Markthallen, Versammlungshäuser). Ein Ausblick auf die weitere Entwicklung dieser Anfänge zu einer nationalen Architektur beschließt die sehr klaren und interessanten Ausführungen.

W. Matschoß, Charlottenburg.

RICHTUNGSLINIEN DES FORTSCHRITTS VON PROF. DR. RODOLPHE BRODA-PARIS

.....

NEUE KUNSTMOTIVE IM MODERNEN LEBEN.



IE Verschüttung aller künstlerischen Werte durch das allzu realistische Leben der Gegenwart. . .

So lautet eines der üblichsten und dabei falschesten Schlagworte unserer Zeit. Gewiß, manche Poesie vergangener Zeiten brach zusammen, weil eben das Leben zusammengebrochen, das sie gespiegelt. Wenn die Postkutsche durch die Eisenbahn verdrängt ward, so müssen auch die Postillonslieder verstummen. Die Auflösung der alten Hauswirtschaft und das ökonomische Selbständigwerden der Frau läßt keine Lieder mehr erstehen, die das Fernhingedenken der am Spinnrocken sitzenden Jungfrau der Nachwelt überlieferten.

Aber das vielgestaltige moderne Leben mit seinen sausenden Maschinen, seinen Leiden und Kämpfen bietet einen unendlich reichen Ersatz an künstlerischen Motiven dem, der sich vom Bannkreis der alten Werte zu befreien verstand. Wir dürfen eben als schön nicht mehr bloß das gelten lassen, was der Spruch der Jahrhunderte geheiligt, nicht das von vornherein als schönheitsarm empfinden, was diesen Traditionen unbekannt blieb.

Gewiß ist, daß es der Länge der Zeit bedarf, um Schönheits-Maßstäbe zu wandeln, und daß erst, wenn diese die Volksseele selbst geschaffen, man all das Leidenschaftliche, Kampfgetragene des modernen Lebens nach der ästhetischen Seite hin wahrhaft wird ausschöpfen können.

Ein wesentliches Moment in der Neugestaltung des Kunstideals, wie sie bereits heute vor sich geht und in naher Zukunft wohl noch weit mehr vor sich gehen wird, nimmt in der modernen Entwicklung aller technischen Hilfsmittel seinen direkten Ausgang; denn gerade diese technischen Hilfsmittel geben der Kunst ja wieder freiere Bahn, sich der Fülle neuer Motive, die das Leben bietet, zu bemächtigen.

Der Chemiker hat der Malerei neue Farben gemischt, und fremde Länder haben ihr neue Materialien geliefert.

Die Musik hat von der modernen Technik neue Möglichkeiten der Instrumentierung empfangen, ebenso werden die Instrumente selbst zu immer höherer Vollendung geführt; dem Theater wurden neue Wege der Ausstattung, der Inszenierung und der Lichteffekte erschlossen.

Die Poesie findet im modernen Zeitschriftenwesen neue Möglichkeiten der Verbreitung.

Für die bildenden Künste wiederum hat die Photographie neue Möglichkeiten eröffnet. Zugleich hat sie durch unerbittliche Wahrhaftigkeit den Künstlern die Ehrlichkeit als höheren Imperativ vor Augen gestellt und, indem sie das „Kopieren“ der Natur so offenkundig selbst besorgt, den Begriff der Kunst als einer höheren Erkenntnis des Darzustellenden für alle Zeiten gereinigt.

Der Architektonik erwachsen neue Aufgaben in der Errichtung von Fabriken und Warenhäusern, Ausstellungsgebäuden und Versammlungssälen: Glas und Eisen in kunstvoller Kombination bieten sich den neuen Zwecken.

Mehr und mehr gewöhnt man sich daran, in neuen Stilformen neuen Notwendigkeiten, die keine frühere Zeitepoche gekannt, gerecht zu werden, nicht mehr die Anwendung griechischer Kunstmotive auf alleraktuellste Probleme zu versuchen, sondern in der Herausarbeitung des absolut Zweckgemäßen neue Zielpunkte der Schönheit zu sehen.

Nach dieser Richtung werden gewiß auch die Wolkenkratzer von New York, die so lange einzig und allein als künstlerische Verirrung gegolten, gerechtfertigt erscheinen; stellen sie doch die zweckgemäße Art dar, eine unendlich vielgestaltige kommerzielle Tätigkeit, die den Güterverkehr ganzer Weltteile beherrscht, im Rahmen weniger Quadratkilometer, ja, weniger Straßen bei denkbar geringstem Zeitaufwand eben im Gesichtskreis jener Schiffe abzuwickeln, denen die Ausführung der in den Comptoirs gegebenen Aufträge zukommt. Und wer, guten Willens, vom Hafen aus auf die große steinerne Festung blickt, als die sich der Komplex der Turmgebäude der New Yorker Geschäftsstadt zeigt, wird sich die Empfindung, einem einheitlich Großen, auch ästhetisch Eindrucksvollen gegenüberzustehen, nicht verhehlen. Dasselbe gilt gewiß auch von den großen Warenhäusern der europäischen Hauptstädte mit ihrem geordneten, Rad in Rad greifenden Betriebe, gilt ebenso von den Sälen einer modernen Fabrik mit ihrer elektrischen Kraftübertragung, der mächtig wirkenden Einheitlichkeit ihrer Anlage.

Schon in nächster Zukunft wird der Bau von Luftschiffhallen und Landeplätzen für Aeroplane neue Erfordernisse an die Architektonik stellen, neue Möglichkeiten der Schönheit eröffnen. Die Architekten unserer Zeit brauchen keiner vergangenen Geschichtsepoche trauernd oder neidisch zurückzudenken; keine Epoche hat ihnen mehr der Vorwürfe, der Probesteine aufgespart als unser an Erstlingsereignissen so überquellendes Zeitalter.

All dies trifft aber gewiß nur die sekundäre Seite des Problems. Das Wesentliche ist die Fülle neuer Motive, die Schönheit in sich bergen und unter der Hand des Malers zu Gemälden, in der Seele des Dichters zu Versen werden können.

Vor allem die Motive des Großstadtlebens selbst.

Keine vorhergehende Geschichtsepoche kannte es, kannte seine dahinsausenden Straßenbahnen, seine aufflammenden elektrischen Lichter, das Hasten seiner Fußgänger. In seinem kleinsten Zug trägt es die Marke der Peitsche, die sich unsichtbar über all den Häuptern und Maschinen schwingt, ... im Kampf ums tägliche Brot. Die Bilder, die Szenen, die sich hier ergeben, unerhört wären sie gewesen für den Bürger aus der alten Idylle: Berauschend und orchestral wirken sie auf die Sinne des Modernen. — Und wer sich die Mühe nimmt, noch einen Schritt in die Entfernung zu treten und all das vielfältige Straßenleben als ein Ganzes, als ein Naturphänomen zu betrachten, der findet in ihm und all seiner Vielgestaltigkeit die höhere Konzeption für Gesetze unwiderleglicher Beweiskraft. — —

Und dann die Technik mit ihren Wundern; der Telegraph zum Beispiel. An Eisendrähnen entlang gleitet über die Dächer hinweg, über Berge, ja durch Meere die Botschaft, der Wille des Menschen, sein Jauchzen, sein Schluchzen.*) Sehen wir die schwere schwarze Schlange, den Bahnzug,

*) In der Stadtbibliothek zu Boston ist das Motiv in schönen Wandgemälden künstlerisch anziehend festgehalten.

die Kilometer entlang rollen, so mögen singbare Gefühle uns wieder überkommen; und so, wenn sich der menschengezimmerte Flieger erhebt, oder unser aufblickendes Auge der ungeheueren Froheit moderner Brückenbogen begegnet, wo weit und breit kein Laut von Hämmern des Schmiedewerkes spricht, daraus sie hervorgegangen.

Ein Milieu höchster künstlerischer Anregung muß wohl das moderne Laboratorium genannt werden. Aufgebaut auf grandiosen positiven Erfolgen der wissenschaftlichen Forschung, berechtigt es den Eintretenden zur wahren Weiheempfindung. Malerisch, mag das Blitzen der Instrumente durch Rauch und Qualm vielfarbiger Brände hindurch, der gläserne Schein prachtvoll geschwungener Retorten, das geheimnisvolle Weiß der beschriebenen Zettel, die hier warnen, dort verkünden wollen, ein eindrucksvolles Bild bieten. — Und welche Fülle der Anregung, ein Blick in den Saal der Bibliothek! In imposanten Reihen, schier unendlich übereinandergetürmt rote, grüne, schwarze, weiße Rechtecke, eine ganze Kirche austapeziert mit den kleinen und großen Längsvierecken, und davor — nicht etwa lange schwarze Kaftane und unheimliche Kapuzen, sondern junges, blühendes Leben, vom Wissensdurst dahergetrieben.

Der Diskussionssaal mit seinem Durcheinanderschwirren der Auffassungen und Gedanken, das Zeitungsgebäude mit seinem Zusammenschlagen aller Nachrichten aus allen Weltgegenden, um wieder ausgespiert zu werden in dem fernen Kulturzentrum zu neuer Wirkung... Die moderne Sternwarte mit ihrer Vergegenwärtigung unseres innigen Verhältnisses zu dem weiten All, seinen Gesetzen, die uns keine Geheimnisse blieben, seinen Triebkräften, die auch unsere Triebkräfte sind... Alles neue künstlerische Motive, die sich mehr und mehr zu Versen und Bilderwerken verdichten werden. Der Kapitalismus selbst mit seinem Kampf der Industriemächte, Trust gegen Trust, eine übermenschliche ökonomische Kraft gegen die andere, schafft soviel Situationen, die in ihrer Einheit durchaus dem Kampf der Ideale gleichzuachten sind. (Siehe Artikel von Clara Ruge über das „Amerikanische Drama“ auf Seite 209). Wir empfinden den Zwang dieser Wirtschaftsordnung, Partei zu ergreifen: Wir fühlen, daß all die Gaben und Wunder dem fiebernden Menschengeste erpresst, nur empfangen werden, um andere Werte damit aufzuzehren: Der Groll gibt uns Kampflieder, die Klage komprimiert sich zum Kunstwerk. — In künstlerischem Rausche schauen wir auf sie, die mit Hammer und Säge bewaffnet, im blauen Kittel oder den Ruß im Gesicht, im Lederschurz oder mit Kleister beschmiert oder mit Gips bestäubt, ein wehrhaftes Korps, an unserm geistigen Auge vorüberziehen mit schwörenden Mienen, mit einem Tritt voll Versprechen; sie singen das Lied der Arbeit.

Es ist über allen Zweifel erhaben, daß diese neu sich bildende „Klasse“, die Trägerin des großen modernen Kulturfaktors der „Arbeiterbewegung“, so unendlich reich an moderner Tragik (siehe meinen Aufsatz über „neue Kunsttendenzen in Ost und West“ und über „Arbeiterpoesie in Frankreich“, in der Januarnummer 1908), so überströmend voll von jungen Idealen, getragen von den Siegen des Tages, höchste Potenzen der künstlerischen Produktion und der künstlerischen Befruchtung in sich trage. Ihre Motive: die Volksversammlung mit ihren Stürmen, die Maifeier mit ihrem Zukunftshoffen und ihrem Ineinanderschmelzen inbrünstigen Sehnsens der Millionen; der Streik mit seiner Verzweiflung und seiner Energie, bieten sich dem Dichter aufdringlicher und unmittelbarer als irgendwelche Kämpfe und Schlachten

früherer Zeiten, mag er nun mit den Zielen der Streitenden sympathisieren oder nicht.

Unter den Proletariern selbst regen sich allenthalben künstlerische Strömungen, sowohl musikalische als auch dramatische und lyrische. Das Gebäude der Produktivgenossenschaft Vooruit zu Gent schmücken eindrucksvolle Wandgemälde, deren Motive aus der Geschichte des Arbeiterkampfes in der Großindustrie genommen sind. Alle Gipfelpunkte, die die Arbeiterbewegung in den letzten Jahrzehnten zu verzeichnen hatte, fanden darin künstlerischen Ausdruck.

Auch die psychischen Wandlungen unserer Zeit erschließen viel neue Kunstmotive. Vor allem der Umsturz aller alten *Autorität*, die werdende Erkenntnis des Relativismus aller Werte. Nichts ist den Modernen mehr heilig, von einem Ideal hasten sie zum andern, alles kennen sie, nichts befriedigt sie. Und diese zerrissene Stimmung, mag sie auch nicht zukunfts tragend sein, drängt die Menschen doch zu ungeheurer Kraftanspannung, aus Suchenden werden *Schaffende*.

Der Umsturz der alten Autorität fällt auch die „Größe“ des Mannes gegenüber der „Schwäche der Frau“. So kam es, daß nicht mehr an die Throne heroischer Zeitalter, nach den Fürstinnen der Geschichte, die Dichtung greifen mußte, um ihren Dramen die Heldin zu suchen: Nicht das süßliche Geschlechtsspielzeug, sondern das selbständige, eigenen Geistesproblemen genügende Naturwesen. Rings im alltäglichen Kreis um sich fand Ibsen seine Gestalten, finden die von Heute und Morgen das neue, ergreifende unerschöpfliche Motiv.

Unsere Zeit, die die Weltteile einander nahegerückt hat, hat uns auch in innige Beziehung zu den Tropen mit ihrer gewaltigen, schönheitstrunkenen Natur und den Polarregionen mit ihrer ewigkeitsnahen, nordlichtskühlen Ruhe gebracht. Durch die Erleichterung des Reisens auch für die breiteren Schichten wurden die Gipfel der Hochalpen allgemeiner zugänglich, Naturgefühl und Naturpoesie fanden neue Anregungen.

Unsere Berührung mit der japanischen Kunst (siehe Art. von Tokonaga auf S. 231) eröffnet uns mehr und mehr das Leben der Tiere und Pflanzen als künstlerische Motive. Gewiß haben sie in allen Geschichtsepochen um uns gelebt und sich der Darstellung geboten, aber noch stand das Menschliche als einzig gebietender Faktor hinter all unseren Sinnen; und erst jetzt vermögen wir, mit der Kunst der Japaner Hand in Hand, die uns vielleicht die Augen geöffnet, das neue Reich zu erobern.

Wichtiger als alles andere für die Befruchtung unserer künstlerischen Notwendigkeiten ist die Erweiterung unseres Weltbildes durch die modernwissenschaftlichen Gesichtspunkte.

Wir sind heute all den Ewigkeitsproblemen nahegerückt, dem Werden und Vergehen der Weltkörper, dem Ursprung des Lebens, den Möglichkeiten organischer Entwicklung, dem ganzen Werdeprozeß des Alls mit seiner unendlichen Vielgestaltigkeit, die in ihrer Größe alles menschliche Erleben, alles aus rein-menschlichen Situationen Geborene so weit hinter sich zurücklassen.

Unsere neue Lebensanschauung, die nicht bloß mehr den Umkreis persönlicher Interessen und menschlicher Stimmungen lebt, sondern die Probleme des Alls in sich aufnahm, muß und wird sich mehr und immer mehr in einer neuen „kosmischen Kunst“ spiegeln. (Siehe Artikel von Rosine Handlirsch auf S. 200).

So sind alle Vorbedingungen vorhanden, daß sich die nächste Zukunft in Verwertung all dieser Kunstmotive zur bedeutendsten Kunstepoche der Geschichte entwickle. Auch die allgemeinen sozialen Verhältnisse sind dafür günstig, denn die demokratische Entwicklung unserer Zeit bringt neue schönheitsdurstige Massen nach oben, welche neue Kunst fordern. Die allgemeine Volksbildung und der wachsende Reichtum verbreitern unendlich die Zahl derer, welche auf dem Gebiete der Kunstproduktion und -Konsumtion in Frage kommen, geben soviel Talenten, die sonst niemals für sie gewonnen worden wären, die Bahn frei. Das wachsende kollektive Leben mit seinen Erfordernissen der Behausung (Museen, Bibliotheken, Versammlungshallen) und seinem Durst nach eigenen Stilen — sorgt für das äußere Bedingnis der Kunst: Ihre kommerzielle Wertung.

Fortschritt der Technik und neue Stimmungen des sozialen Lebens, neue schaffende Kräfte aus den Tiefen des Volkes heraus, alles vereinigt sich, um das Kommen eines großen Kunstfrühlings hoffen zu lassen.



KORRESPONDENZEN

POLITISCHE ENTWICKLUNG

FRÉDÉRIC PASSY, MITGLIED DER FRANZÖSISCHEN
AKADEMIE: FORTSCHRITTE DER SCHIEDS-
GERICHTSBEWEGUNG.

DIE glückliche Erledigung des Casablanca-Zwischenfalls hat neuerdings die Aufmerksamkeit der Völker auf das ausgezeichnete und dienliche Mittel zur Erledigung von Streitfällen gelenkt, das sie in dem von der Haager Konferenz festgelegten Schiedsverfahren besitzen. Zum erstenmal hat dieses zwischen Frankreich und Deutschland seine Verwendbarkeit bewiesen, zwischen den beiden Staaten, welche durch die gefährlichsten Gegensätze und Spannungen getrennt sind. Andere Schiedsvergleiche, denen weniger Hemmungen der nationalen Stimmungen entgegenstehen, werden gewiß in großer Anzahl folgen. Einen großen Mangel nur gibt es in all den Schiedsgerichtsverträgen, die auf Grund der Haager Beschlüsse zustande kamen; einen Mangel, der wirklich durchgreifender Wirksamkeit des neuen Prinzips noch im Wege steht, den zu beseitigen als wichtigste Aufgabe der Bewegung für internationales Recht in der nächsten Zukunft erscheinen muß: Die einschränkende Klausel, daß Streitfälle, welche die Ehre oder wesentliche Interessen eines der beiden Teile betreffen, außerhalb des Schiedsverfahrens bleiben sollen. Nur Dänemark und Holland haben bisher einen Vertrag geschlossen, der diese zweideutige Klausel ausschließt. Alle andere Staaten haben aus einer zaghaften Ängstlichkeit heraus die Klausel eingeschaltet.

Der Begriff „wesentliche Interessen“ ist zunächst ein so dehnbarer, daß er bei bösem Willen einer der beiden streitenden Teile leicht auf alle Streitfälle angewendet werden kann. Gerade solche Streitfälle aber, die irgendwie wesentliche Interessen betreffen, führen ja besonders die Kriegsgefahr herauf. Gerade sie sollen und müssen in Zukunft der Schiedsgerichtsbarkeit unterworfen werden.

Was die Reserve der Ehre anlangt, so darf Änderung vielleicht von der Entwicklung des Ehrbegriffes selbst erwartet werden. Eine Parallele bietet die Wandlung der Duellsitten. Mehr und mehr wurde in allen Ländern der Kreis der Ehrverletzungen, die zum Duell herausfordern, eingeschränkt. In England ward das Duell ganz beseitigt. Auch dort, wo das Duell noch besteht, ist es vielfach (so in Frankreich) eine abgekartete Komödie geworden, bei der man dem Gegner kein wirkliches Leid zufügen will. Die Empfindlichkeit gegen Handlungen Dritter gegenüber der eigenen Ehre wird immer geringer. Man begreift mehr und mehr, daß dieselbe vom eigenen rechtsschaffenden Handeln mehr als von der Haltung anderer Personen abhängt; daß sie durch einen unterbleibenden Gruß, durch einen Wortwechsel usw.

nicht in ihrem Wesen tangiert werden könne. Ist es irgend etwas anderes, wenn Zollwachen oder Streifpatrouillen hin und wieder die ihnen gesetzten Grenzlinien um ein paar Meterlängen überschreiten, wenn ein Forschungsreisender am Oubani in Konflikt mit Vorposten eines andern Staates gerät (wie in der Faschoda-Angelegenheit) oder selbst, wenn ein deutscher Prinz für den spanischen Thron kandidiert? Im Lichte der Geschichte besehen, fallen alle diese Empfindsamkeiten dem Lächerlichen anheim, dem sie ihrer Natur nach angehören. Nur jenes Volk wird von Mit- und Nachwelt wahrhaft geehrt, das, seine Kräfte zum Besten der Menschheit verwendend, generösen Ideen zum Siege verhilft. Seine Ehre steht jenseits und über allen Provokationen, sie braucht nicht durch Waffengewalt verteidigt zu werden.

Die Entwicklung des Schiedsgerichtswesens muß und wird auch die noch abseits stehenden Sphären für sich erobern. Die Lösung des Casablancazwischenfalls mag nach dieser Richtung zu guten Hoffnungen veranlassen. Gewiß waren keine wesentlichen Interessen auf dem Spiel; aber das Moment der „verletzten Ehre“ hätte man anläßlich der Art und Weise, mit der das deutsche Konsulatspersonal behandelt wurde, nur allzuleicht herein tragen können. Daß es nicht geschah, daß man diesen Einwand ganz aus dem Spiel ließ und gern das Schiedsverfahren anrief, zeigt, wie sehr dasselbe auch für solche Fälle, in denen angebliche Ehrverletzungen in Frage kommen, angewendet werden kann. Die wahre Genugtuung, die ob der Beilegung des Zwischenfalls in beiden Ländern eingetreten, und die unbedingte freundliche Stimmung, die seither die ganze Angelegenheit fast vergessen ließ, zeigt klar, daß die oberwähnte Ausnahmeklausel sich ebensogut wegstreichen läßt. Die Völker würden sich ohne weiteres daran gewöhnen, ihr gereiztes Ehrgefühl zunächst zu beherrschen und auf die Entscheidung des Schiedstribunals zu warten. Bis eine solche erfolgen kann, sind stets zum mindesten einige Monate verflossen, die Stimmung beruhigt sich, niemand spricht mehr von Ehrverletzung, und die endgültige Entscheidung wird, wie seinerzeit im Falle des Nordseekonflikts zwischen England und Rußland, fast mit Gleichgültigkeit aufgenommen. Kein Konflikt ist eben in seinem Wesen nichtiger als einer, der um angeblich verletzter Ehre willen entstanden ist. Das bloße Moment der Zeitgewinnung, wie es im Schiedsverfahren begründet ist, reicht eigentlich zur Lösung der Spannung aus, und die sinnlose Hinschlachtung von Hunderttausenden kann so vermieden werden.

Überaus erfreulich für den französischen und europäischen Friedensfreund müssen die jüngst stattgehabten Debatten im deutschen Reichstag sein. Die allgemeine Unlust, eine Entscheidung mit den Waffen zu suchen, die durchaus vernünftige Geringschätzung des Zwischenfalls selbst, die freundliche Stimmung, mit der man der Anwendung eines Schiedsverfahrens sich geneigt zeigte, das Wort des Reichskanzlers, der die Beendigung des Konfliktes einen „Sieg der Vernunft“ nennt, sind erbauliche Tatsachen.

Es scheint, daß auch maßgebende Kreise des deutschen Volkes, die den Schiedsgedanken so lange als utopisch bekämpft, die noch auf der ersten Haager Konferenz ihr Veto gegen den von den andern Völkern gewünschten obligatorischen Schiedshof eingelegt haben und bei der zweiten Konferenz, wenngleich schon minder intransigent, noch viel sonst Möglichen vereitelten, nunmehr die reale praktische Nützlichkeit des neuen Prinzips erkennen.

Sie erfassen, daß jenseits aller sentimentalen Auflehnung gegen die Greuel des Krieges die unzweideutig klare Entwicklungslinie unserer Zeit der Herausbildung eines internationalen Rechtszustandes zustrebt, wie er innerhalb der Staatsgebiete selbst schon seit langem besteht, ohne daß sich jemand nach den Zeiten des Faustrechtes zurücksehnen würde. Sie scheinen angesichts der stets enger werdenden Beziehungen zwischen den einzelnen Völkern nun die unumgängliche Notwendigkeit des internationalen Rechtszustandes auch gegenüber dem heute noch bestehenden Faustrecht der Staaten zu begreifen.

Wenn Deutschland wirklich in die Reihe der schiedsgerichtsfreundlichen liberalen Staaten Westeuropas eintritt, wird es des wahrsten Dankes aller modern gesinnten Menschen sicher sein. Wenn Deutschland sich nicht länger widersetzt, dann kann schon morgen ein wahrer, obligatorischer Schiedsvertrag (ohne zwecklos einschränkende Klausel) abgeschlossen werden.

Die letzte Haager Konferenz war nahe daran, einen solchen zu schaffen, und das einzige ernste Hindernis von damals, Deutschlands Veto, scheint nicht mehr aufrecht zu stehen. Die allgemeine politische Situation scheint günstig. Zwischen den Mächten des Dreibundes und der Tripleentente besteht ein gewisses Gleichgewicht der Kräfte, keine der beiden Staatengruppen kann im Falle des Kriegs mit der Sicherheit des Sieges rechnen. Sie beide müssen einem langandauernden Ringen mit furchtbarster Zerstörung von Menschenleben und ökonomischen Werten entgegensehen. Kein Staat kann mehr versucht sein, das neue Prinzip internationalen Rechts abzulehnen in der Meinung, durch Waffengewalt seien bessere Ergebnisse zu erzielen. Kein Staat hat heut bessere Chancen auf Erfolg, denn auf Niederlagen. Gewiß ist jedem nur die Einbuße an Menschen und Geld.

Die internationale Situation ist reich an Gefahr, ihre Erleichterung durch den Abschluß eines allgemeinen obligatorischen Schiedsvertrages und, im gegebenen Fall, durch seine gewissenhafte Einhaltung wäre daher im eminentesten Interesse des Wohlstandes und der Kultur der Völker Europas gelegen.



SOZIALE ENTWICKLUNG.

F.ROLAN, BERLIN: DIE SCHAUSPIELER UND DER BÜHNENVEREIN.



AS Tischtuch zwischen Bühnenverein und Genossenschaft deutscher Bühnengehöriger ist zerschnitten. Der Kampf, der überall in der Welt zwischen Arbeitgebern und Arbeitnehmern herrscht und bereits als ständige soziale Einrichtung angesehen werden muß, ist nun auch im Schauspielerstand ausgebrochen. Über die temperamentvolle Heftigkeit, mit der die Bühnenkünstler das Verlangen nach besseren sozialen Lebensbedingungen zum Ausdruck brachten, hat der Bühnenverein, der Verband der Direktoren, in seiner Sitzung vom 30. Januar d. J. sich bitter beklagt und der Delegierten-Versammlung vom 9., 10. und 11. Dezember

vorigen Jahres, in der über neue Vertragsbedingungen zwischen Direktoren und Mitgliedern beraten wurde, Unreife und mangelhafte Umgangsformen vorgeworfen. Ganz abgesehen davon, daß es eine uralte Taktik der Arbeitgeber ist, die Arbeitnehmer, wenn sie neue Forderungen stellen, grobe Kerle zu nennen, mit denen man nicht mehr verkehren kann, sind die Herren Direktoren die letzten, die sich über starkes Temperament ihrer Mitglieder beschweren dürfen, denn dieses ist die Grundbedingung ihres Talents.

Aber gleichviel, wer das „Karnickel ist, das angefangen hat“: der Kampf ist entbrannt, und das patriarchalische Prinzip, das bisher an allen deutschen Bühnen noch Geltung hatte, gerät ins Wanken. Der Herr Prinzipal, der wie ein kleiner König souverän über seine Mitglieder herrschte, dessen Lächeln oder Zorn über Leben und Tod im Rampenlicht entschied, soll nun auf immer in der Versenkung verschwinden. Der köstliche Abschluß der „zehn Gebote des Schauspielers“ (aufgestellt von Rud. Hirschberg-Jura beim Genossenschaftsfest in Hannover 1905) soll nun seine Gültigkeit verlieren:

„Was sagt nun die Direktion von diesen Geboten allen?“

Ich, der Herr, dein Direktor, bin ein starker, eifriger Direktor. Denn ich bin im Bühnenverein, und die, so mich hassen, erkläre ich für kontraktbrüchig und suche sie heim mit Konventionalstrafen bis auf das Doppelte des wirklichen Interesses. Aber denen, so meine Gebote halten, tue ich wohl und erlaube ihnen, bei mir zu spielen, bis sie erwerbsunfähig werden.

Was ist das?

Die Direktion will uns damit locken, daß wir glauben sollen, sie sei unsere rechte Herrschaft und wir ihr rechtes Gesinde. Darum sollen wir uns fürchten vor ihrem Zorn und nicht wider ihren Willen tun, bis wir pensionsberechtigt sind. —“

Jetzt soll der patriarchalische „Mikrokosmos“, wie der Abgeordnete Dr. Müller-Meiningen in der Reichstagssitzung am 10. Februar 1909 das deutsche Theaterwesen nannte, „weggeweht werden von der großen modernen Idee der Organisation“. Es soll in Zukunft von zwei Gleichberechtigten ein Vertrag geschlossen werden. Der eine zahlt und der andere leistet, und der Vertrag soll beiden Teilen gleicher Weise Rechte und Pflichten auferlegen.

Es ist begreiflich, daß ob solcher Forderungen die um ihre Gottähnlichkeit bangen Direktoren in die höchste Wut und Entrüstung gerieten und mit solchen Mitgliedern nichts mehr zu tun haben wollten. Sie glaubten ihre Pappenheimer zu kennen, wußten auf Grund der bisherigen Verträge, daß der deutsche Schauspieler sich ungefähr alles gefallen ließ, und rechneten bestimmt auf seine ehrfurchtsvolle Dankbarkeit für die kleinen Vorteile, die sie ihm in dem neuen Vertragsentwurfe gnädigst bewilligen wollten. Aber auch der neue Vertragsentwurf war nach dem Prinzip aufgebaut: Für den Spatz ist das Vergnügen, für die Spätzin sind die Pflichten, wobei die Direktoren die Rolle des Spatzen für sich behielten und ihren Künstlern die Rolle der Spätzin zuteilten.

Nach § 1 der allgemeinen Vertragsbestimmungen steht der Bühnenleitung das Recht zu, die Rollen ganz nach eigenem Ermessen auszuteilen. Wenn es dem Herrn Direktor einleuchtend scheint, muß der Heldenvater jugendlich komische Rollen spielen und umgekehrt. Über die künstlerische Befähigung, die zugeteilten Rollen darzustellen, entscheidet aber nicht etwa das Publikum oder die Presse oder eine Sachver-

ständigen-Kommission, sondern wiederum derselbe Herr Direktor, der sie ausgeteilt hat. Es ist also gar nichts dagegen zu machen. Nur gegen Böswilligkeit der Direktion steht dem Schauspieler das Recht auf Klage zu, bei einem Schiedsgericht, das aus einem Juristen und vier Angestellten des böswilligen Direktors besteht. Bis das Schiedsgericht entschieden hat, muß aber der Schauspieler die in Frage kommende Rolle spielen, und in fast allen Fällen dauert das Gerichtsverfahren länger, als die Rolle auf dem Spielplan steht. Außerdem ist es so gut wie unmöglich, dem Direktor Böswilligkeit nachzuweisen, wenn er erklärt, nach „künstlerischem Ermessen“ gehandelt zu haben. Und das erklärt er immer.

Die meisten Paragraphen des Kontraktes lauten überhaupt: Das Mitglied ist „verpflichtet“ . . . , die Direktion ist „berechtigt“ . . . , das Mitglied „verzichtet“ . . . , die Direktion „behält sich das Recht vor“ . . . Nur in ganz wenigen Fällen „darf“ das Mitglied. Den Satz: der Direktor ist „verpflichtet“ . . . habe ich, trotzdem ich viele Kontrakte vieler Direktoren gelesen habe, noch nirgends gefunden. Nur in einem Punkte steht dem Mitgliede ein unbestreitbares Recht zu, nämlich dann, wenn es dem Herrn Direktor pränumerando einen Monat Arbeit geleistet hat, und der Direktor postnumerando die Bezahlung verweigert. Dann „darf“ der Schauspieler weitere Pränumerando-Arbeit verweigern.

Wenn auch bisher die deutschen Schauspieler aus Mangel an Einigkeit und zielbewußter Führung sich die unglaublichen, dem modernen sozialen Empfinden Hohn sprechenden Vertragsbestimmungen gefallen ließen, so darf man doch nicht glauben, daß sie deshalb damit zufrieden gewesen wären. Es fehlte ihnen nur jedes wirksame Machtmittel, um bessere Bedingungen zu erhalten; denn die Genossenschaft deutscher Bühnengehöriger, die einzige Vertreterin ihres Standes, war ursprünglich nicht gegründet, den Kampf mit den Direktoren aufzunehmen (sonst wäre sie schon lange von diesen boykottiert), sondern sie diente in erster Linie der humanitären Fürsorge für die alternden, erwerbsunfähigen Kollegen, der Ausbau der Pensionsanstalt war ihr vornehmstes Ziel. Die aktiven Künstler, die noch mitten im Kampf um ihr tägliches Brot standen, mußten daher selber sehen, wie sie sich mit den ihnen von den Direktoren aufgezwungenen Verträgen abfinden konnten. Der Widerstand der einzelnen Schauspieler war leicht zu brechen, es hieß kurzerhand: Anders sind die Kontrakte an unserem Kunstinstitut nicht, eigenwillige Änderungen sind nicht statthaft, entweder du unterschreibst oder du bekommst kein Engagement. Fertig! Die Direktoren haben das Geld, die Schauspieler brauchen es zum Leben, und der Fall, daß ein Direktor einen bestimmten Schauspieler unbedingt braucht und aus diesem Grunde besondere günstigere Vertragsbedingungen bewilligen muß, ist ein so seltener Ausnahmefall, daß die Allgemeinheit keinen Vorteil dadurch erlangen kann.

Kraft des vorhandenen Kapitals diktierten die Direktoren die Vertragsbedingungen, aus denen klar und deut ich hervorgeht, daß niemand es wagen darf, an ihrer Ehrenhaftigkeit zu zweifeln, während sie von dem Schauspieler das Gegenteil anzunehmen geneigt sind. Wird z. B. ein Schauspieler krank und meldet dies seiner Direktion, so behält sich dieselbe das Recht vor, die Krankheit so lange für Schwindel zu halten, bis ihr angestellter Vertrauensarzt das Gegenteil bekundet. Zeugnisse von Hausärzten haben der Direktion gegenüber keine Gültigkeit. Erklärt der Theaterarzt, er könne die Krankheit nicht konstatieren, so muß das Mitglied spielen. Die Wut

über solche beschämende Bestimmungen kommt am besten zum Ausdruck durch die in Theaterkreisen kursierenden Garderobenwitze. Z. B. Wenn ein Schauspieler während der Vorstellung auf offener Szene stirbt, so macht er sich dadurch eines groben Vertragsbruches schuldig, und seine Erben sind verpflichtet, der Direktion den erwachsenen Schaden in Höhe der Einnahme eines ausverkauften Hauses zu ersetzen. Außerdem verfällt der Direktion die vereinbarte Konventionalstrafe. Dagegen verbleibt die Leiche im Besitz der Direktion, solange es angängig ist, und hat nach wie vor ihre ganze Kraft zur Verfügung zu stellen für stumme Rollen, Komparserie und Statisterie. Die Desinfektionskosten sind von den Erben zu tragen. — Das Geschichtchen ist noch nicht einmal zu Ende, die innere Empörung, die nur den Witz, von Mund zu Mund erzählt, als Ventil hat, zeitigt derbere Äußerungen, die sich nicht wiedergeben lassen.

Weiter! Wenn irgendein Angestellter irgendeines Berufes an einem Tage verhindert ist, zum Dienst zu erscheinen, sagen wir durch eine gerichtliche Vorladung oder dergl., so macht er seinem Chef davon Mitteilung, und ist dadurch für die fragliche Zeit vom Dienst befreit. Nicht so der Schauspieler. Die Direktion erlaubt sich so lange an der Richtigkeit der Meldung zu zweifeln, bis der Künstler durch Vorzeigen der Vorladung in Urschrift nachweist, daß er in diesem Falle nicht geschwindelt hat. Die Direktion behält sich ferner einseitiges Kündigungsrecht vor: nach 14 Tagen im Probemonat, zum Ablauf der ersten Spielzeit bei zweijährigen Kontrakten, zum Ablauf der ersten und dritten Spielzeit bei fünfjährigen Verträgen, während der Schauspieler unbedingt gebunden ist, ob ihm das Engagement gefällt oder nicht. In Krankheitsfällen entfällt sofort das Spielhonorar, meist die Hälfte der Gage betragend; nach kurzer Zeit, oft nach einer Woche, ist der Direktor berechtigt, den Vertrag für gelöst zu erklären. Wird aber ein Mitglied gar kontraktbrüchig, so ist eine einzige Strafe gar nicht mehr ausreichend das Vergehen zu sühnen. Erstens verfällt die vereinbarte Konventionalstrafe meist in Höhe einer Jahresgage. Hat das Mitglied diese aber bezahlt, so ist es nicht etwa frei, sondern muß weiter seinen Verpflichtungen gegen die Direktion nachkommen, und tut er das nicht, so treten Bestimmungen in Kraft, nach denen es an keiner dem Bühnenverein angehörenden Bühne mehr auftreten darf für die Dauer von 3 bis 5 Jahren. Tritt der Kontraktbrüchige an einer Nichtvereinsbühne auf, so gelten diese Bestimmungen gar bis zu 5 Jahren nach Ablauf des gebrochenen Vertrages. Man sieht, daß das Geschichtchen von den Verpflichtungen des toten Schauspielers auf ganz realem Boden gewachsen ist.

So stand es zu lesen in dem neuen Verträge, den der Bühnenverein einstimmig angenommen hatte, und den die deutschen Schauspieler in der denkwürdigen Delegiertenversammlung vom Dezember 1908 ebenso einstimmig abgelehnt haben. Zum ersten Male waren die Delegierten einig, daß es unwürdig sei, einen solchen Vertrag durch ihr Votum zu sanktionieren und damit ein höchst gefährliches Gewohnheitsrecht zu schaffen, das als Grundlage dienen könnte für ein etwa kommendes Reichstheatergesetz oder dieses als überflüssig in nebelhafte Ferne rücken könnte. Die erste offizielle Diskussion über den Theatervertrag ergab, daß derselbe nicht diskutabel war.

Als er in sein unrühmliches Grab gesenkt wurde, da fiel allen deutschen Schauspielern ein Stein vom Herzen; ich hörte von vielen Lippen den Ausruf: „endlich!“ und „Gott sei Dank!“ Wohl waren manche in banger Sorge,

was wird der Bühnenverein nun tun, denn an Einschüchterungsversuchen hatte man es wahrhaftig nicht fehlen lassen, aber alle Bedenken wurden überwogen von dem Gefühl: hier gibt es kein Zurück, der Kampf wird und muß kommen, die Pflicht eines jeden Genossenschafters ist es nun, seine ganze Kraft zur Verfügung zu stellen, um bessere Lebensbedingungen zu erhalten.

Obgleich die Genossenschaft durch Ablehnung des Vertrages, die ihr gutes Recht war, an und für sich dem Bühnenverein den Fehdehandschuh nicht hingeworfen hatte, war es doch jedem Schauspieler klar, daß dieser darin eine Kriegserklärung erblicken würde. Daß aber der Bühnenverein in seiner Sitzung vom 30. Januar der Genossenschaft die Existenzberechtigung abzustreiten versuchte, hat wohl keiner vorausgesehen. Aber auch wenn der Bühnenverein es leugnet, die Genossenschaft besteht doch, und wie ich den deutschen Schauspielerstand und seine augenblickliche Stimmung beurteile, wird er dem Bühnenverein in naher Zukunft nachhaltige Beweise für die Existenz der Genossenschaft beibringen und auch dafür, daß der deutsche Schauspieler die einzige Vertreterin seines Standes nicht im Stich lassen wird.

Der Bühnenverein begnügt sich jedoch nicht damit, die Genossenschaft als nicht mehr vorhanden anzusehen — für den Fall, daß diese die unglaubliche Frechheit haben sollte, auch ohne die Genehmigung der Herren Prinzipale weiterzuleben, vielleicht gar noch einmal etwas zu tun, was den Herren nicht paßt — er will sie außerdem noch nach Kräften an Leib und Seele schädigen und besinnt sich darauf, daß man am besten und sichersten ihr den Lebensnerv abschneidet, wenn man die von ihr ins Leben gerufene Pensionsanstalt (die beste Versicherung in Deutschland) in ihren bisherigen Einnahmen schädigt.

Daß der Bühnenverein diesen unwürdigen Versuch macht, durch Schädigung der Invaliden, der Greise und Witwen die Schauspieler niederzuzwingen, hat ihn um den letzten Rest der Sympathie gebracht, und der Schauspieler darf stolz sagen, daß die gesamte Öffentlichkeit auf seiner Seite steht.

CHRONIK

EINE Folge des französischen Trennungsgesetzes. Eine bemerkenswerte Folgeerscheinung der Trennung von Kirche und Staat tut sich allmählich in Frankreich recht deutlich und einschneidend kund. Seit dem Inkrafttreten des Gesetzes ist natürlicherweise auch jegliche Gehaltszahlung an die Geistlichen eingestellt worden. Während bei den reicheren Gemeinden diese Tatsache in materieller Hinsicht ohne weitere Folgen für

die Priester blieb, machte sich gerade dies in kleineren und ärmeren Pfarrsprengeln als eine äußerst drückende Maßnahme geltend. Die Geistlichen suchen nun dadurch einen Ausgleich zu schaffen, daß sie irgendein Handwerk erlernen und dies in ihrer Mußzeit zur Erhöhung ihres Einkommens ausüben. So kann man jetzt in Frankreich viele Gewerbetreibende antreffen, die tüchtige Tischler, Schlosser, Mechaniker, Drechsler, Maler usw. sind, oder aber

sich auch landwirtschaftlichen Beschäftigungen, wie Viehzucht, Gärtnerei und ähnlichem widmen, während ihr **Hauptberuf** der eines Landpfarrers ist.

Von dem Gedanken ausgehend, daß die Interessen dieser Handwerker usw. am besten durch engen Zusammenschluß der einzelnen wahrgenommen und vertreten werden können, haben die so nebenberuflich beschäftigten Seelsorger sogar schon einen besonderen Gewerksverein gegründet. Von diesem Verein ist sogar auch auf einem Schlosse im Loire-Departement eine **Ausstellung** veranstaltet worden, welche die Erzeugnisse der von den Geistlichen ausgeübten Berufe zur Ansicht bringt, und wie man hört, sollen dort recht bemerkenswerte Leistungen zu sehen sein, die jeder Konkurrenz standhalten.



Die arbeitende Frau in Amerika.
Nach der eben publizierten Statistik

aus der Berufszählung in Amerika berichtet die „Zeitschrift für Sozialwissenschaften“, daß in den letzten 16 Jahren die Zahl der arbeitenden Frauen ungeheuer gewachsen ist. Beruflich tätig sind 5 007 069 Frauen, also jede fünfte Frau. Davon sind nur 97 800 verheiratet. Es gibt darunter die seltsamsten Berufe, so 185 Hufschmiedinnen, 45 Lokomotivführerinnen und Heizerinnen, 10 Eisenbahngepäckträgerinnen, 5 Lotsen usw. Am meisten zugenommen hat der Rechtsanwaltstand, obschon die Zahl der Anwältinnen nicht allzu groß ist (von 208 auf 1010). Die Stenographinnen nahmen zu um 305 %, die Architektinnen 217 %, Geistliche 197,9, Bibliothekarinnen 116,7; am wenigsten hat die Zahl der Dienstmädchen zugenommen, nur 6 % bei einem Bevölkerungszuwachs von 21 %, auch Schneiderinnen haben sich nur um 18 % vermehrt. Man sieht, die „weiblichen“ Berufe stehen in Amerika nicht allzu hoch im Kurs.



ARBEITERBEWEGUNG CHRONIK

DIE Verkürzung der Arbeitszeit und ihre Wirkungen. Im Gewerbeinspektionsbez. Rheinhessen macht sich seit einigen Jahren das Bestreben geltend, die Arbeitszeit bei gleichbleibenden Löhnen herabzusetzen. Man hat überall damit die besten Erfahrungen gemacht. Heute erfreuen sich schon 4615 Arbeiter, über ein Drittel der gesamten Arbeiterschaft des Bezirkes, des 8 $\frac{3}{4}$ -stündigen Arbeitstages. Durch die Erhöhung der Stundenlöhne ver-

dienen die Arbeiter mindestens dasselbe wie früher, in den meisten Fällen sogar noch mehr und haben daneben doch die Annehmlichkeit, von 5 Uhr nachmittags ab sich und ihren Familien leben zu können. Ebenso wird durch pünktlichen Anfang und Schluß der Arbeitszeit bei der Stücklohnarbeit gleiches wie früher geleistet und verdient. Andererseits finden auch die Firmen ihre Rechnung bei dieser Neuordnung, da auf diese Weise eine bessere Ausnützung der

Maschinenkraft, der Tageshelle und der Arbeitszeit erzielt wird. Auch das städtische Lagerhaus Worms hat die Arbeitszeit herabgesetzt. Die Hafendirektion teilt mit, daß sie mit der neuen Betriebseinteilung nur gute Erfahrungen gemacht hat. Die Jahresverdienste der Arbeiter und die Gesamtleistungen sind die gleichen geblieben. Die verminderte Arbeitszeit hatte naturgemäß eine kürzere Benutzungszeit der Lokomotive zur Folge, wodurch einige Ersparnisse erzielt worden sind.



Französische Arbeitskammern.

Seit dem 27. März 1907 besitzen die französischen Frauen das aktive Wahlrecht zu den „Conseils de Prudhommes“ ebenso wie zu den Handelsgerichten, und von diesem Augenblick an schien ein wirkliches Argument für Ausschluß derselben vom passiven Wahlrecht in den gleichen Grenzen nicht mehr zu bestehen. Tatsächlich wurde ihnen auch dieses passive Wahlrecht vom französischen Parlament am 25. November 1908 gewährt und zum Gesetz erhoben.

Die allgemeine Stimmung von Regierung, Volksvertretung und Bevölkerung in Frankreich geht eben dahin, der Frau in allen Beziehungen der Industrie, wo sie die gleiche Tätigkeit wie der Mann ausübt, auch gleiche Rechte zu verleihen. Tatsächlich sind die „Conseils de Prudhommes“ ja Körperschaften mit rein technischen Aufgaben: Sie entscheiden über Konflikte zwischen Arbeitgeber und Arbeitnehmer hinsichtlich Art und Ausführung der Arbeit, Zahlung der Löhne, von ihren Mitgliedern werden ganz spezifisch rein fachliche Kenntnisse erfordert. Warum sollte man von ihnen Personen mit unleugbarer Sachkenntnis ausschließen, die gerade weiblichen Geschlechts sind? In

vielen Gewerben, besonders in der französischen Textilindustrie gibt es Werkführerinnen, ja Direktorinnen. Ihnen obliegt die Anwendung der Lohntarife, Beurteilung der Arbeitskraft der einzelnen Arbeiterinnen, sie bringen ihr Gutachten über das Geleistete zur Geltung. Da die Frauen hier nicht versagt haben, konnte man ihnen die neue Stellung als Mitglieder des „Conseil de Prudhommes“ füglich nicht gut verwehren. Je mehr sich aber die Zahl der Gewerbe ausdehnt, in denen Frauen dominieren, desto weiter muß auch ihre Stellung in den oben genannten Kammern gehen.

Jedenfalls kann ihre Zulassung über den unmittelbaren praktischen Wert hinaus auch den Vorteil haben, sie mehr und mehr an die Eigenschaften von Wahl und Gewähltsein, Befassung mit Delegiertenarbeiten, mit den Gesamtinteressen des Gewerbes zu gewöhnen. Auch dieser Akt kann daher als ein Punkt auf dem langen Schulwege, der bis zum politischen Wahlrecht der Frau führt, angesehen werden.

R. Simon (Paris).



Ein Erholungsheim für Arbeiterinnen.

Eine überaus wohlthätige Anstalt, welche die Gesundheitsbewahrung der weiblichen Arbeiterschaft zum Ziele hat, besteht in Saint-Jean-d'Arvey in der französischen Provinz Savoyen. Das leitende Komitee wählt unter den Bewerberinnen jene aus, deren Bedürfnis nach gesundheitlicher Kräftigung, allgemeine Lebenslage und Moralität sie besonders qualifiziert erscheinen lassen. Alle müssen ein ärztliches Zeugnis mitbringen, daß sie mit keiner ansteckenden Krankheit, insbesondere nicht mit Lungentuberkulose, behaftet sind. Die Aufnahme erfolgt für die Dauer des Sommers, und der Pensionspreis beträgt für

Wohnung und Kost 50 Centimes pro Tag. Die Berichte über die bisherigen Ergebnisse sind durchaus günstig; sieben Pensionärinnen sind zum zweitenmal in die Anstalt gekommen, und besonders diese weisen am Schluß beider Aufenthalte eine sehr wesentliche Stärkung auf. Die Gewichtszunahme ist eine auffallende gewesen, was übrigens in geringerem Grade auch von solchen, die nur einmal in der Anstalt waren, gilt. Schwäche und Ermüdung, die durch Überarbeit in den stickigen Werkstätten bewirkt wurden, verschwinden rasch in der sorglosen Muße, in der freien Luft der Berge.



Frauentätigkeit in Amerika. Eine eigenartige Anerkennung beruflicher Tüchtigkeit der Frauen hat sich in bezug auf die Arbeiten am Panamakanal ergeben: Die soziale und hygienische Situation der dort beschäftigten Arbeiter ließ viel zu wünschen übrig; um ihre Lage und Möglichkeiten der Abhilfe eingehend zu studieren, sandte der neue Präsident Taft ohne weiteres ein junges Mädchen, Gertrude Beeks, dahin, mit dem Auftrag, binnen 5 Wochen der Regierung einen detaillierten Bericht zu liefern. Sie entledigte sich des Auftrages zur vollen Zufriedenheit der Auftraggeber. Vorher hatte sich das Mädchen als Inspektorin der Minen ausgezeichnet und auch in dieser Tätigkeit viel für die beteiligten Arbeiter geleistet, in ihrer Mitte lebend, ihre Sorgen erkundet und der Regierung übermittelt, die daraus viel Nutzen zog.

Auch andere junge Mädchen nehmen übrigens hervorragende Stel-

lungen in der Regierung der Vereinigten Staaten ein; eine derselben, kaum 24 Jahre alt, ist juristischer Beirat im Finanzministerium und übt auf dessen Leitung größten Einfluß; eine andere Dame, Madame Sheridan, ist Beirat im Ministerium der Auswärtigen Angelegenheiten. Noch eine andere Dame ist im gleichen Ministerium mit der Bearbeitung der Beziehungen zu den südamerikanischen Staaten betraut. Im Unterrichtsministerium finden wir die bestbezahlte Frau der Vereinigten Staaten. Sie bezieht alljährlich 36 000 Mark als Generalinspektorin des Unterrichtswesens und hat insbesondere auch das Erziehungswesen der Indianerstämme unter sich. Ihre Entscheidungen gelten als letzte Instanz. Im Finanzministerium ist Mrs. Brown damit betraut, falschen Banknoten nachzuspüren und verdorbene wiederherstellen zu lassen. Sie war es, die mit der Erneuerung der beim Brande von San Franzisko zerstörten Banknoten betraut ward. Im Ministerium des Innern ist eine Dame, wenn nicht dem Namen, so doch dem Wesen nach Unterstaatssekretär.

Unterschiede in den Bezügen zwischen Männern und Frauen werden in all diesen Beziehungen nicht gemacht; die oder der Befähigste erhält den Posten und wird im Sinne seiner Bedeutung bezahlt. Amerika gibt den europäischen Staaten, welche den Frauen gleichen Zugang zu den höheren Staatsstellungen und vor allem gleiche Bezahlung für gleiche Arbeit noch immer verweigern, ein nachahmenswertes Beispiel.

M. Mahlinger, New York.

